

PREDICACION METAFORICA Y DISCURSO SIMBOLICO Hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios*

Susana Reisz de Rivarola
Universidad Católica del Perú

Para Lía Schwartz Lerner

1 *Introducción*

Con frecuencia se afirma que toda composición poética es una “gran metáfora”, un “símbolo” o una “alegoría”. Igualmente extendido es el uso indistinto de términos como “ambiguo”, “bivalente”, “plurívoco”, “connotativo”, “simbólico” o “metafórico” para caracterizar al lenguaje poético en oposición al lenguaje ‘normal’. La verdad de tales afirmaciones está en relación directa con su vaguedad: todas son correctas si tomamos los términos en cuestión como más o menos equivalentes y si entendemos, por tanto, que con ellos se alude al conocido hecho de que el mensaje del texto poético no se agota en su literalidad.

Nuestro propósito es utilizar “metáfora” y “símbolo” (y respectivamente “metafórico” y “simbólico”) en un sentido restringido y designar con ellos dos tipos de fenómenos semiótico-literarios —frecuente pero no exclusivamente representados en el ámbito de la poesía— en los que el sentido literal(1) (o ‘superficial’) exige el tránsito a un sentido no-literal (o ‘profundo’). Hablar de dos tipos supone el reconocimiento de un parentesco y, a la vez, de rasgos distintivos. El principal esfuerzo de este trabajo estará encaminado al establecimiento de dichos rasgos. El procedimiento que pondremos en práctica para cumplir este objetivo comprenderá dos pasos. En primer lugar procuraremos elaborar dos modelos teóricos de metáfora y símbolo. Con ese fin, describiremos comparativamente las relaciones entre el sentido literal y el sentido no-literal en uno y otro caso, así como los procesos de descodificación correspondientes. En segundo lugar pondremos a prueba el valor explicativo de los modelos aplicándolos a la descripción de textos poéticos.

* Parte de las ideas desarrolladas en el presente trabajo fueron expuestas en el curso de un seminario que dirigí en la Universidad Católica durante el primer semestre de 1976. Sirva esta ocasión para agradecer a mis alumnos el interés que mostraron en las discusiones.

(1) Por “literal” entendemos cualquiera de los significados codificados por el diccionario o, desde una perspectiva funcionalista, cualquiera de los usos contextuales habituales de un lexema.

Una observación de M. Black que en el estado actual de las investigaciones sobre la metáfora podría parecer obvia y una vieja distinción entre metáfora y alegoría, que se remonta a Quintiliano y ha sido asumida a través de siglos por la mayor parte de los manuales de retórica —incluido el más reciente de Lausberg (Lausberg 1967)— han estado en el origen de las presentes reflexiones.

A propósito de los ejemplos inequívocos o “paradigmas” de metáforas afirma Black(2): “En general, cuando hablamos de una metáfora relativamente simple, nos referimos a un enunciado u otra expresión en la que *algunas palabras* están usadas metafóricamente mientras que las restantes están usadas no-metafóricamente. Todo intento por construir un enunciado entero con palabras usadas metafóricamente da como resultado un proverbio, una alegoría o un enigma. Ningún análisis preliminar de metáfora podrá cubrir satisfactoriamente un ejemplo tan trillado como ‘de noche todos los gatos son pardos’. Y los casos de simbolismo (en el sentido en que el castillo de Kafka es un ‘símbolo’) requieren, también, un tratamiento aparte” (Black 1962, p. 27).

De la cita anterior se pueden derivar algunas conclusiones interesantes. Una de ellas, reconocida ya implícitamente por Aristóteles(3) y explícitamente por Quintiliano(4), fue casi olvidada durante siglos y puesta nuevamente de actualidad por la moderna teoría de la metáfora en lengua inglesa (entre cuyos principales exponentes se cuentan, junto con M. Black, I. A. Richards y M. Beardsley): que la metáfora es un fenómeno contextual, que el cambio de significado que afecta al lexema o los lexemas utilizados metafóricamente —es decir, el tránsito de un significado literal a otro no-literal— resulta de la interacción entre el significado literal de dicho lexema o lexemas y el de los demás lexemas que integran una frase y que por esta razón es preferible no

-
- (2) Citamos siempre en español. Todas las traducciones son nuestras excepto cuando utilizamos una traducción española publicada.
 - (3) Aristóteles observa un estrecho parentesco entre metáfora y enigma (en *Poética*, 22, 1458 a 21-30, y todavía más claramente en *Retórica*, III, 1405 b 4-6, donde afirma que todas las metáforas “son enigmas”) y señala a propósito de este último que lo típico de él es “unir lo imposible” (*Poética*, loc. cit.). Cf. Lieb 1964, pp. 93-95.
 - (4) “Las metáforas no pueden ser experimentadas sino en el contexto del discurso. En efecto, se ha insistido suficientemente . . . en el hecho de que las palabras aisladas no tienen en sí mismas valor alguno” (Inst. VIII, 3, 38).

hablar de metáfora (en el sentido de “palabra metafórica”) sino de frase o enunciado metafórico(5).

Otra conclusión que se desprende de la anterior, es que un lexema adquiere un significado metafórico en determinados contextos en cuyo interior se opone a otro u otros lexemas tomados literalmente. Este hecho ha sido puesto de relieve, con la más variada terminología, en la mayoría de los estudios sobre la metáfora aparecidos en los últimos decenios. Según el marco teórico adoptado en cada caso la mencionada oposición es caracterizada como “atribución autocontradictoria”(6), “predicación contradictoria” o “contradeterminación” (7), afirmación de “algo imposible” conforme a los significados “usuales” de las palabras relacionadas(8), “no-pertinencia” semántica(9), “quiebra de la congruencia semántica” (10), “no-solidaridad” léxica (11), “incompatibilidad semán-

- (5) En el ámbito alemán es H. Weinrich quien acoge y formula esta misma idea del modo más radical: En la frase de Verlaine *Votre âme est un paysage choisi* “ninguna de las seis palabras de la frase coincide con la metáfora, sino toda la frase —y, en una interpretación lata, todo el texto de la poesía— es la metáfora . . . Palabra y contexto forman en conjunto la metáfora” (1967, p. 5). Análogas definiciones reaparecen en trabajos alemanes de los últimos años: “Una metáfora es un elemento lingüístico independiente cuyo contexto señala que ha asumido una nueva función designativa” (Ingendahl 1971, p. 34).
- (6) “Metáfora es una atribución significativa que es o indirectamente autocontradictoria u obviamente falsa en su contexto . . .” “No hay metáfora a menos que algunas características claramente centrales asociadas a la palabra estén excluidas por el contexto” (Beardsley 1958, pp. 142 y 150).
- (7) Las dos nociones proceden de Weinrich: “La metáfora es una predicción contradictoria” (1963, p. 337); “Se produce un efecto de sorpresa y una tensión entre el significado propio de la palabra y la significación (*Meinung*) inesperada impuesta por el contexto. Llamaremos a este proceso CONTRADEFETERMINACION puesto que la determinación efectiva del contexto está orientada contra la expectativa de determinación de la palabra. Con ayuda de este concepto la metáfora se puede definir como una palabra en un contexto contradeterminante” (1967, p. 6). Cf. además Weinrich 1968, pp. 100-101.
- (8) “. . . de acuerdo con el concepto actual [de metáfora] (en un sentido lato), hay metáfora siempre que haya un pasaje del texto con la siguiente cualidad:
a) Entre ‘partes’ del pasaje existen relaciones sintácticas tales que se afirma algo imposible en caso de que todas las palabras ‘signifiquen’ lo que usualmente ‘significan’ en la lengua.
b) Entre el pasaje y su ‘contexto’ existen relaciones sintácticas o semánticas tales que el pasaje es ‘incompatible’ con su ‘contexto’ en caso de que en el pasaje se afirme algo imposible (algo que ya por el ‘significado’ del pasaje sea imposible)” (Lieb 1964, p. 31)
- (9) “. . . en su sentido primero [el término metafórico] es no-pertinente mientras que el sentido segundo le devuelve su pertinencia. La metáfora interviene para reducir la desviación creada por la no-pertinencia” (Cohen 1966, p. 114)
- (10) Noción utilizada por Leisi (1975, pp. 71 ss.)
- (11) “La solidaridad [léxica] no excluye que los lexemas solidariamente determinados puedan ser usados con lexemas que no correspondan a la solidaridad respectiva; pueden ser empleados con tales lexemas pero en este caso se manifiesta precisamente la no-solidaridad de los términos unidos sintagmáticamente y de este modo su uso se vuelve ‘metafórico’ ” (Coseriu 1967, p. 302)

tica”(12), “combinación de signos percibida como inusual y anómala”(13), “forma reglada de anomalía semántica” o “quiebra de la ‘isotopía’ del discurso”(14), “distorsiones del material léxico” o, incluso, --en un vocabulario muy a tono con el tema-- “pequeños ‘escándalos’ semánticos”(15).

Las definiciones de muchos modernos manuales de retórica son un fiel reflejo de esta situación: la disparidad, por no decir el caos terminológico imperante, encubre un amplio consenso, al menos en lo que atañe a la descripción del punto de partida del proceso metafórico. Baste como ilustración el siguiente ejemplo: “Toda metáfora consta de dos elementos: texto y desviación del texto (‘deviation’). Se trata de un acoplamiento de sentidos ajeno al ámbito del texto y, por ende, anómalo, que aparece señalado por un ‘salto’ en el contenido (Lausberg), una ‘laguna semántica’ (Bateson), ‘una violación del patrón predecible’ (Leech). La desviación existente entre el texto y el sustituyente metafórico --o, en otros términos, entre el ‘receptor de la imagen’ y el ‘donador de la imagen’ (Weinrich) o entre el tenor (‘tenor’) y el vehículo (‘vehicle’) (Richards)-- se puede interpretar de diversas maneras” (Plett 1975, p. 83).

La oposición entre el lexema metafórico y su contexto es igualmente el

-
- (12) “La metáfora . . . , a condición de que sea una metáfora viva y que libere una imagen, aparece de inmediato como ajena a la isotopía del texto en que está insertada. La interpretación de la metáfora sólo es posible en virtud del rechazo del sentido propio cuya incompatibilidad con el contexto orienta al lector u oyente hacia el proceso particular de la abstracción metafórica: la incompatibilidad semántica desempeña la función de una señal que invita al destinatario a seleccionar entre los elementos de significación constitutivos del lexema aquellos que no son incompatibles con el contexto” (Le Guern 1973, p. 16)
- (13) “La metáfora es un supersigno lingüístico que resulta de la combinación, percibida como inusual y anómala, de otros signos; pero esta combinación anómala de signos está estructurada de tal manera que no tiene el efecto de bloquear la comunicación, sino que cumple una función comunicativa específica que no parece poder ser sustituida mediante otro tipo de organización lingüística” (Köller 1975, p. 6)
- (14) “La metáfora es un acto lingüístico de una acción lingüística que se puede definir, en líneas generales, como una forma reglada de anomalía semántica . . . La anomalía semántica se produce cuando un lexema es empleado contra las normas aceptadas de su uso. El uso de un lexema está determinado por el uso de otros lexemas que están relacionados entre sí de tal modo que crean un contexto en cuyo segmento vacío entra el lexema en cuestión y lo llena en forma específica . . . La anomalía semántica es, por tanto, función de un contexto que está asegurado por el hecho de que llena la expectativa generada por las condiciones pragmáticas de un tipo de texto . . . El segmento correspondiente a la metáfora designa en principio una quiebra de la ‘isotopía’ del ‘discurso’ y marca, así, un segmento que queda en suspenso” (Stierle 1975, pp. 152-153). Para la noción de isotopía véase Greimas 1966, pp. 69 ss.
- (15) Los sintagmas metafóricos “son sentidos de inmediato por el lector como distorsiones del material léxico. La atención es atraída hacia el mensaje mediante estos pequeños ‘escándalos’ semánticos. Formalmente la metáfora se retrotrae a un sintagma en el que aparecen contradictoriamente la identidad de dos significantes y la no-identidad de dos significados correspondientes” (Dubois et al. 1970, p. 106).

punto de partida para la clasificación sintáctica de la metáfora propuesta por Brooke-Rose en un trabajo que es ya casi un clásico en la materia (Brooke-Rose 1958)(16). También nosotros tendremos que partir de la mencionada oposición para delimitar los dos tipos de fenómenos semióticos que hemos convenido en llamar metafórico y simbólico respectivamente. En lo que sigue nos referiremos a ella con el término *quiebra de la isotopía*, que es el utilizado por Stierle (Stierle 1975), cuyo modelo de metáfora hemos asumido en buena parte.

La observación de Black nos permite extraer una conclusión más (la sustancial para nuestro propósito): que cuando t o d o s los elementos de una frase o de una unidad de rango superior exigen el tránsito de un sentido literal a un sentido no literal estamos en presencia de un fenómeno emparentado pero a la vez diferente del metafórico y que, por tanto, “requiere tratamiento aparte”. Hemos llegado, así, al momento adecuado para recordar a Quintiliano, quien señala que una metáfora continuada (en una o más frases enteras) da por resultado una alegoría (*Inst. IX, 2, 46*) y distingue las alegorías “totales” o puras (nosotros podemos precisar: en las que no hay quiebra de la isotopía) de las alegorías “mixtas” (en las que hay quiebra de la isotopía) (*Inst. VIII, 6, 47*). La acotación de que las primeras son mucho menos frecuentes en la oratoria que en la poesía (ib.) parece sugerir que la diferencia entre ambos tipos y, en consecuencia, la diferencia entre “metáfora” y “alegoría” no es sólo de orden cuantitativo, como la entiende Lausberg(17).

En nuestro trabajo renunciaremos a delimitar los subtipos de secuencias ‘integralmente metafóricas’ que las retóricas clasifican, no siempre de modo coherente, bajo los rubros de proverbio, enigma o alegoría. Subsumiremos a todos bajo el concepto global de “discurso simbólico”. Reservaremos, en cambio, “metáfora” para aquellos casos en que la quiebra de la isotopía de la frase es el punto de partida para el tránsito de un significado literal a un significado no-literal, un proceso que si bien afecta a todos los componentes de la frase, se focaliza en un lexema o lexemas (precisamente aquel o aquellos que

-
- (16) Cf. Lüdi (1973, pp. 51-52), quien ha llamado la atención sobre la unanimidad existente acerca de la función del contexto a pesar de las divergencias terminológicas e, incluso, de las divergencias teóricas en la descripción de los demás aspectos del proceso metafórico. Quien desee seguir la historia de la noción de metáfora desde Aristóteles hasta nuestros días y verificar en ella ciertas constantes como ésta de la que nos ocupamos ahora, encontrará excelentes síntesis críticas en Meier (1963) y en Lieb (1964).
- (17) Lausberg 1967, Vol. II, p. 238: “La alegoría es al pensamiento lo que la metáfora es a la palabra aislada . . . La relación de la alegoría con la metáfora es cuantitativa; la alegoría es una metáfora continuada en una frase entera (a veces más)”

quiebran la isotopía y que por ello mismo deben ser reinterpretados en un sentido capaz de restituirla)(18). Black llama “foco” al lexema utilizado metafóricamente y “marco” a los demás componentes de la frase. Como los demás representantes de la teoría de la “interacción” metafórica, Black parte del supuesto de que el cambio de significado del foco requiere la participación integral del marco y que, además, se produce una determinación recíproca de foco y marco. Si aceptamos esta premisa y la complementamos con la hipótesis de que a cualquier tipo de metáfora —independientemente de la estructura sintáctica en que se manifieste— se le puede adjudicar una estructura predicativa, podremos establecer una jerarquía en lo que concierne al grado de participación de los elementos del marco en el cambio de significado del foco. Esta precisión nos permitirá demostrar que las posiciones maximalistas basadas en la teoría de la interacción —como la de Weinrich, que pretende extender la noción de contexto metafórico al texto integral de una poesía (cf. nota 5)— entrañan una peligrosa simplificación. Una estructura predicativa se manifiesta como una relación de determinación o especificación entre por lo menos dos unidades conceptuales. Si llamamos “concepto-objeto” o “especificado” a aquel del que se predica algo y “concepto determinante” al que especifica al “concepto-objeto”, diremos que la estructura predicativa de la metáfora se manifiesta con toda nitidez cuando el “concepto-objeto” está representado en la frase por el sujeto gramatical y el “concepto determinante” por el predicado gramatical (Köller 1975, pp. 170-178). Este es el caso de *el cielo disparó sus arcabuces*, un ejemplo sobre el que volveremos más adelante. Sin embargo, cualquier otro tipo de realización metafórica se puede retrotraer a una estructura predicativa implícita. Por ejemplo, la metáfora *mar de Amor* (de la que igualmente nos ocuparemos más adelante), reposa en la predicación presupuesta “el amor es un mar”(19). Si aceptamos, al menos provisoriamente, la validez de este supuesto, entonces podremos concluir que la interacción entre foco y marco está a su vez focalizada en los dos elementos de la frase que integran la predicación metafórica explícita o presupuesta. En el caso más simple ésta tiene lugar entre el significado literal del lexema que quiebra la isotopía (concepto determinante) y

(18) Abraham (1973, p. 2) hace una restricción similar a la que proponemos aquí: “Utilizo ‘metáfora’ en el sentido de ‘transferencia de significado’ y reduzco este concepto amplio, que abarca alegoría, símil, símbolo, etc., aplicándolo sustancialmente a la utilización no-literal de palabras en frases o partes de frases”.

(19) Comparable con este planteo, si bien menos congruente en su desarrollo, es la tesis del mismo Weinrich sobre la metáfora como “predicación contradictoria” (Cf. nota 7).

el significado literal del lexema especificado por él (concepto-objeto) y que forma parte de la isotopía de la frase. Este último es el marco inmediato. Los demás componentes de la frase constituyen el marco mediato de la predicación metafórica. Esta distinción nos parece sustancial para la explicación de ejemplos particularmente complejos que a primera vista parecen invalidar la hipótesis de que es posible marcar una frontera entre un 'texto simbólico' y un 'texto con predicaciones metafóricas'.

De momento mantendremos nuestra diferenciación inicial: la predicación metafórica tiene como punto de partida una quiebra de la isotopía frásica. Cuando no hay tal quiebra y, sin embargo, todos los elementos de la frase o de una unidad de rango superior exigen el tránsito de un sentido literal a un sentido no-literal estamos ante lo que hemos convenido en llamar discurso simbólico. Semejante distinción debe ser considerada como una delimitación provisoria, esquematizadora, que tendrá que ser corregida y precisada a través de la confrontación con ejemplos literarios concretos. Partimos, como Black, de "paradigmas", es decir, de dos tipos ideales cuyos rasgos contrastantes aparecen particularmente nítidos. Esta simplificación preliminar tiene un valor operacional: el análisis comparativo de esos tipos ideales nos ayudará a establecer en qué medida la diferencia que se presenta como la más obvia, como la de más fácil verificación —la oposición discontinuo/continuo— se funda en dos sistemas de relaciones diferentes y no en la diferente extensión de las manifestaciones de un mismo sistema(20). Una vez puesto en claro este problema podremos ocuparnos de casos no-paradigmáticos, es decir, de las realizaciones literarias particulares que no parecen ajustarse del todo a las características de los tipos ideales.

Antes de proceder a la comparación de nuestros paradigmas de predicación metafórica y discurso simbólico se hace necesaria una aclaración terminológica.

(20) El punto de partida de nuestra delimitación puede parecer similar al de Todorov (1974, p. 112): "Llamaré a la primera clase de simbolismo lingüístico, en la que se parte de una proposición con su sentido intacto, *simbolismo proposicional*; y a la segunda clase, en la que se parte de una palabra que ha anulado el sentido de la proposición inicial, *simbolismo léxico*". Diferimos, sin embargo, radicalmente en el desarrollo de los respectivos modelos. Para Todorov la "alegoría total" de Quintiliano es simplemente un conjunto de palabras metafóricas, un caso de simbolismo léxico extendido. Le niega al texto horaciano citado por Quintiliano como un ejemplo de "alegoría total" (véase más adelante, p. 76) el carácter de simbolismo proposicional "pues no hay ninguna aseveración sobre naves reales que nos permita, secundariamente, compararlas con el estado" (p. 117). Para nosotros se trata, en cambio, de un claro ejemplo de discurso simbólico, pues dentro de nuestro marco teórico no es relevante que la nave en cuestión sea "real" o no lo sea, ni que los enunciados del texto puedan ser sometidos o no a la prueba de la verdad.

Hasta aquí hemos hablado indistintamente de sentido literal y de sentido no-litera. En lo que sigue utilizaremos denominaciones diferentes según que se trate de una relación metafórica o de una relación simbólica.

En el caso de la metáfora llamaremos *concepto superficial* al significado literal del lexema o los lexemas que quiebran la isotopía de la frase y *concepto profundo* al significado capaz de restituir la isotopía. Como veremos más adelante, el concepto superficial provee indicios para hallar el concepto profundo, vale decir, un significado nuevo (no codificado) que armonice con el contexto de la frase. Adoptamos estos términos apoyándonos en una observación marginal de Stierle(21), quien utiliza, en cambio, sistemáticamente “sustituyente” y “sustituido”. Preferimos evitar esta terminología para no crear la sensación de que consideramos el proceso metafórico como la ‘sustitución’ de un significado por otro(22).

En el caso del símbolo llamaremos *pictura* al sentido literal del discurso y *subscriptio* al sentido no-litera. Tomamos estas designaciones de Link (Link 1975, passim), quien a su vez las adopta de las modernas investigaciones sobre emblemática (en particular, las de Schöne, cf. por ej., Schöne 1964): *pictura* es en el emblema el nombre correspondiente a la representación gráfica y *subscriptio* el de la leyenda que adjudica un sentido especial a la imagen. Link parte del supuesto de que el emblema representa el tipo estructural más simple de lo que él llama “símbolo literario”: aquel en que la *subscriptio*, es decir, el sentido no-litera (o ‘profundo’, si queremos mantener el paralelismo con el proceso metafórico) está hecho explícito en el texto. En el extremo opuesto se ubicarían aquellos símbolos literarios en los que la *subscriptio* no está realizada ni total ni parcialmente en el texto sino sólo vagamente sugerida. Si queremos poner estas ideas en correlación con nuestra delimitación preliminar, diremos que nuestro paradigma de discurso simbólico es el equivalente de este último tipo. Más adelante veremos en qué medida es posible incluir subtipos en el modelo básico. Que asumamos los términos empleados por Link no implica, sin embargo, que hagamos nuestro el presupuesto de que la *pictura* del símbolo literario sea siempre una ‘pintura’ o ‘imagen’ o, dicho de otro modo, que el

(21) Stierle 1975, p. 154: “La relación entre el sustituyente y el sustituido metafóricos no es una relación entre lexema superficial y lexema profundo sino entre concepto superficial y concepto profundo”.

(22) Véase una excelente exposición crítica de las viejas teorías “sustitutorias” de la metáfora en Ricoeur 1975, pp. 63-86.

sentido literal o 'superficial' del discurso sea siempre transferible a una representación gráfica. Si, a pesar de ello, adoptamos la terminología en cuestión es porque creemos que, aun prescindiendo del elemento icónico constitutivo del emblema, su parentesco estructural con el discurso simbólico resulta evidente.

2 *La construcción de los modelos*

Tras estas aclaraciones estamos en condiciones de analizar las relaciones entre el concepto superficial y el concepto profundo metafóricos, así como las relaciones entre *pictura* y *subscriptio* para proceder de inmediato al cotejo de los resultados. En esta fase de la investigación partiremos de los modelos relacionales de Stierle (Stierle 1975) y Link (Link 1975) respectivamente. En la fase siguiente (la comparación de los procesos de descodificación) nos basaremos parcialmente en Stierle para la descripción del proceso metafórico y le pondremos nuestro propio modelo de descripción del proceso simbólico.

2.1 *Concepto superficial (CS) y concepto profundo (CP) en la metáfora*

Según el tipo de relación entre el concepto superficial y el concepto profundo se pueden distinguir tres tipos básicos de metáfora. El caso más simple es el de la existencia de rasgos comunes entre CS y CP. Un segundo tipo es el que Aristóteles llama "analogía": "Llamo relación de analogía a la que se da cuando un segundo término es al primero lo que el cuarto es al tercero. Se empleará, por tanto, el cuarto en lugar del segundo o el segundo en lugar del cuarto . . . Así, por ejemplo, la copa se relaciona con Dionisio como el escudo con Ares. Se dirá, entonces, que la copa es "el escudo de Dionisio" y que el escudo es "la copa de Ares" (*Poética*, 21, 1457b 16-22). La simple relación entre el CS y el CP, basada en la presencia de rasgos comunes, se vuelve aquí una compleja relación entre relaciones. Tales relaciones pueden ser relaciones del mundo natural empíricamente aprehensibles o pueden estar fijadas por una convención cultural. Un tercer tipo está representado por aquellas metáforas en las que una connotación ligada al CS es transferida al CP(23). Cabe distinguir aquí dos subtipos: aquel en

(23) La noción de connotación utilizada aquí —que es, por lo demás, la que asumimos a lo largo de nuestro trabajo— aparece explicitada en un esclarecedor estudio de Stierle sobre la semiótica de la connotación (Stierle 1975, pp. 131-151). Sintetizamos a

que la connotación está habitualmente ligada al CS y aquel en que la connotación surge de modo ocasional desde una perspectiva subjetiva. Este segundo subtipo corresponde a las metáforas que suelen ser caracterizadas como “afectivas”, “alejadas” o “audaces”. La gran complejidad de la mayoría de las metáforas —en contraste con el esquematismo de las construidas ad hoc para ilustrar una tipología— deriva de las variadas posibilidades combinatorias que se dan dentro de cada clase, así como de la combinación de las tres clases entre sí.

2.2 *Pictura (P) y subscriptio (S) en el símbolo*

Para deslindar en qué medida las tres clases de relaciones mencionadas son transferibles a las relaciones entre la *pictura* (P) y la *subscriptio* (S), partiremos,

continuación algunas de sus principales tesis: 1) Una teoría de la connotación no puede abarcar la totalidad connotativa de un objeto semiótico. Stierle se limita, en consecuencia, a la esfera del texto —entendido como acción verbal—, dejando aun aquí de lado tanto las connotaciones del nivel de la sustancia de la expresión (las modalidades individuales del acto de habla) como las connotaciones producidas libremente por la subjetividad del receptor. Sólo se pueden describir de modo sistemático las connotaciones que forman parte del sentido controlado por el texto mismo, lo que implica el supuesto ideal de una mínima distancia hermenéutica entre emisor y receptor. 2) El modelo adoptado por Barthes (primero en 1957, p. 200, luego en 1964, pp. 130-132) sobre la base de la definición de Hjelmslev de la semiótica connotativa (una semiótica “cuyo plano de la expresión está representado por el plano del contenido y el plano de la expresión de una semiótica denotativa”, 1963, p. 119) es excesivamente simplificador. Para referirse al sistema secundario —a aquel que tiene por significante un sistema de significación— Barthes habla indistintamente de connotación, de sistema connotado o de semiótica connotativa. Para evitar esta ambigüedad es preciso distinguir tres niveles: a) El sistema connotante, que puede estar constituido por la totalidad de los niveles del sistema primario de la denotación o por uno solo de ellos (como es el caso del anagrama). Este sistema no es el plano de la expresión del sistema de connotación sino más bien el ámbito de los elementos connotativos. b) El sistema connotativo, formado por los elementos que se distinguen, en su carácter de connotadores, de los demás elementos del sistema denotativo. c) El sistema connotado, es decir, la unidad designada por los elementos connotativos o connotadores. 3) La totalidad del sistema connotado es más que la suma de los elementos connotativos. Es tarea del receptor establecer la diferencia entre ambos niveles y construir el sistema designado por los connotadores. Estos últimos pertenecen a la vez a dos sistemas pero no están relacionados entre sí en forma sistemática sino que siguen tan sólo la ley de la recurrencia. 4) Según la ‘dirección’ en que se produzca la connotación se pueden distinguir dos tipos de connotaciones: horizontales y verticales. Las primeras son no-marcadas. Crean una probabilidad del sistema que es confirmada por la denotación, la que a su vez modifica connotativamente la probabilidad. El usuario competente las percibe en la forma de una sensación de familiaridad con un ámbito semiótico común al productor y al receptor del texto (así, el “érase una vez” con que comienza el cuento de hadas, connota el género al que pertenece el texto y crea una horizonte de probabilidades que serán actualizadas —o no— en el nivel de la denotación). Las connotaciones verticales son, por el contrario, marcadas. Su factor constitutivo es la improbabilidad del elemento connotativo en relación con el sistema denotativo primario. Las connotaciones verticales quiebran la probabilidad del sistema generada por las connotaciones horizontales (la metáfora es un caso especial de connotación vertical).

como lo hemos anunciado, del esquema estructural propuesto por Link (Link 1975, pp. 18-19). Según este autor, en todo símbolo se pueden distinguir tres tipos de relaciones:

– Relaciones inmanentes a P y a S, es decir, relaciones “sintagmáticas”, que conciernen al ordenamiento de los elementos de P ($p_1, p_2, p_3, \text{etc.}$) y de S ($s_1, s_2, s_3, \text{etc.}$);

– Relaciones de proyección o reproducción entre los elementos de P y los elementos de S (a p_1 le corresponde s_1 , a p_2 le corresponde s_2 , etc.);

– Relaciones de relaciones del siguiente tipo: p_1 es a p_2 como s_1 es a s_2 , es decir, la relación entre dos elementos de P es equivalente a la relación entre dos elementos de S correlativos de los anteriores. En esta relación compleja reposa el isomorfismo existente entre P y S.

Si bien las tres clases de relaciones están estrechamente vinculadas entre sí —determinadas relaciones generadoras de isomorfismo resultan de la interacción de relaciones sintagmáticas y de proyección— la clase decisiva, la que constituye a un discurso poético en símbolo, la que organiza su compleja unidad, es la tercera. La condición para que haya símbolo no es que los elementos del discurso estén organizados de una cierta manera ni tampoco que a un elemento aislado se le pueda atribuir un sentido distinto del literal. La condición básica es que el discurso permita una lectura literal y por lo menos otra no-literal y que los elementos de ambas lecturas estén articulados conforme a un mismo esquema básico de relaciones. Como veremos más adelante, esto no implica que todas las relaciones entre los elementos de una lectura se correspondan con todas las relaciones entre los elementos de la otra. Para que haya isomorfismo basta que haya una correspondencia parcial.

De lo anteriormente expuesto se deduce que el modelo aristotélico de la analogía, que en el caso de la metáfora representa tan sólo una variante —uno de los tres tipos básicos posibles— es en el caso del símbolo el principio organizador, la *conditio sine qua non*. Por el contrario los tipos de relaciones en que se apoyan las otras dos variantes metafóricas desempeñan una función subsidiaria en el mecanismo del símbolo. En efecto, entre un elemento de la *pictura* y un elemento de la *subscriptio* pueden existir rasgos comunes (en el sentido de una intersección semántica); también es posible que un elemento de la *pictura* transfiera a un elemento de la *subscriptio* una connotación habitual-convencional u ocasional-subjetiva. Sin embargo, estas correspondencias aisladas (que han sido caracterizadas más arriba como relaciones de proyección o reproducción) no son condición suficiente para crear la duplicidad de lectura. Lo decisivo es que los elementos correspondientes ocupen una posición equivalente dentro de un

sistema de relaciones equivalente.

2.3 Descodificación de la metáfora

En la descodificación de la metáfora se pueden distinguir dos fases (Stierle 1975, pp. 172-176): la construcción y la intelección de la relación metafórica. El punto de partida de la primera fase es la percepción de una quiebra de la isotopía de la frase. Se produce entonces un movimiento circular que va del contexto al lexema metafórico y de éste al contexto. El contexto aísla el elemento que quiebra la isotopía y, a la vez, aporta las condiciones que debe llenar el elemento que ha de restituir la isotopía. De este modo se hace posible la construcción de un concepto profundo cuya validez debe ser confirmada por la estructura semántica del lexema anómalo, lo que implica un movimiento de retorno del lexema metafórico al contexto. Con el tránsito del concepto superficial (CS) al concepto profundo (CP) se inicia la segunda fase —la más compleja de todo el proceso—, consistente en la aprehensión sincrética de ambos conceptos, en el descubrimiento de la compatibilidad de lo incompatible. En sucesivos movimientos de ida y retorno (del CP al CS y viceversa) el receptor aísla, por una parte, los rasgos comunes o redundantes y, por otra parte, redistribuye los rasgos no comunes instaurando una nueva relación entre un primer plano y un segundo plano. Este proceso, que ha sido frecuentemente caracterizado como “filtraje doble”(24) o como superposición sémica con “doble focalización” (Stanford 1936, p. 105), se realiza de distinto modo en el nivel del CS y del CP respectivamente. Mientras que en el CS los rasgos no-comunes se muestran suspendidos o vueltos difusos, en el CP aparecen como ‘dados juntamente’ con los demás. Por otra parte, los rasgos comunes a ambos conceptos resultan relevados, perspectivizados, en virtud de su duplicación; por el contrario, los rasgos no-comunes del CP (los ‘dados juntamente’) aparecen, respecto de los duplicados, en un segundo plano. A este segundo plano pueden pasar, además, con el carácter de elementos connotados, los rasgos del CS vueltos difusos en el proceso de ‘filtraje’(25).

(24) Véase el modelo del doble filtro en Bühler 1950, pp. 392-395.

(25) Respecto de este último aspecto —función de los rasgos no-comunes en la intelección de la relación metafórica—, la mayoría de los modelos analíticos propuestos se muestran, en nuestra opinión, algo simplificadoros. El interesante intento de Rastier

2.4 Descodificación del símbolo

En la descodificación del símbolo el punto de partida para la construcción de la relación simbólica, es decir, para la adjudicación de una subscriptio a la pintura, es la sensación —relativamente vaga o relativamente clara— de que el mensaje del texto no se agota en su sentido literal o superficial, aun en el caso de que ninguno de los elementos del discurso pueda ser caracterizado como semánticamente anómalo. Esto implica, por cierto, que el texto contiene ciertas señales indicadoras de una duplicación del nivel del discurso que serán percibidas en mayor o menor grado conforme al mayor o menor grado de “distancia hermenéutica” (Stierle 1975, p. 136) entre el emisor y el receptor del mensaje. Sólo la existencia de una distancia hermenéutica mínima —la posesión común de una suma de tradiciones, convenciones, experiencias, juicios e intereses y de una suma de códigos correspondientes— garantiza el reconocimiento de las señales y, a partir de ellas, la elaboración de una hipótesis de lectura ‘profunda’ acorde con la intencionalidad del discurso. Respecto de este último problema, podemos verificar ya un cierto paralelismo entre las condiciones de recepción del símbolo y de la metáfora. Parece oportuno recordar aquí que todas las definiciones de metáfora —desde la aristotélica (“traslación de un nombre ajeno”) hasta las múltiples definiciones modernas basadas en nociones como anomalía, incompatibilidad, no-pertinencia, contradicción, quiebra de la isotopía, contradeterminación, etc.— sólo tienen validez desde la perspectiva del pensamiento conceptual y a partir de la premisa de que el receptor posee una capacidad de reflexión metalingüística. Es esta capacidad la que hace posible percibir la

(1972, pp. 80-106) por definir la metáfora partiendo de la noción de “isotopía vertical” no logra superar la tendencia generalizada hacia el esquematismo. Los puntos más discutibles de su teoría son, por una parte, pretender limitar el fenómeno metafórico a un solo tipo de isotopía: la constituida por la redundancia de los “semas nucleares centrales”, y, por otra parte, dar por sentado que entre los “semas nucleares periféricos” de los dos “sememas” interrelacionados se establece una relación disyuntiva. De acuerdo con lo primero, quedarían fuera de consideración todas las metáforas basadas en la transferencia de una connotación. De acuerdo con lo segundo, habría que admitir que los rasgos no-comunes de uno de los “sememas” superpuestos (el que nosotros llamamos concepto superficial) quedan simplemente anulados, lo que supone, implícitamente, un retorno a la vieja teoría de la metáfora como sustitución de un significado por otro, teoría que ignora el aspecto dinámico, creativo, potenciador de sentido del proceso metafórico (precisamente aquello que lo convierte en instrumento privilegiado de la lengua poética).

incompatibilidad y, a la vez, adjudicarle un valor informativo(26), lo que deriva en el esfuerzo por restituir la compatibilidad mediante las operaciones descriptas más arriba. Recién en esta etapa final del proceso desempeña un rol central la capacidad hermenéutica del receptor: el éxito de las operaciones de reinterpretación de la predicación metafórica depende de las posibilidades que tenga el receptor de ubicarse en el horizonte de las experiencias, de los intereses, de las valoraciones y de las convenciones asumidas por el emisor.

En el símbolo la función señalizadora está a cargo de aquellos elementos del discurso que resultan menos esperables o de aparición menos probable y que, por ello mismo, producen un efecto de "extrañamiento"(27). Este extrañamiento, que tiene la misión de poner en tela de juicio la validez de la interpretación literal (a la que podemos llamar 'lectura superficial') y de provocar, a través de la vacilación, una respuesta constructiva en el receptor —la búsqueda de una nueva interpretación que resuelva el extrañamiento—, es parangonable al provocado, en el caso de la metáfora, por el lexema o los lexemas semánticamente incompatibles con su contexto. Sin embargo, los mecanismos de extrañamiento operantes en la pintura del símbolo abarcan una amplia gama de posibilidades que van desde la presencia aislada del detalle raro o insólito hasta la presencia recurrente del detalle obvio, banal, aparentemente innecesario o redundante. Tanto en uno como en otro caso, el bajo grado de probabilidad o esperabilidad de los elementos extrañantes va ligado a un alto

(26) En ausencia de la capacidad de reflexión metalingüística caben dos conductas posibles: rechazar la predicación metafórica como un sinsentido (es decir, no reconocer su valor informativo) o aceptarla como un modo normal de expresión. En efecto, para los niños y para el pensamiento mítico-arcaico la mayoría de nuestras figuras retóricas no son tales: en virtud de la tendencia a animizar los objetos, a materializar relaciones y fenómenos no perceptibles sensorialmente y a establecer formas peculiares de causalismo, frases como *el mar ruga* o *la golondrina trae el verano* no tienen nada de anómalas (Cf. Köller 1975, pp. 222-235).

(27) Calcamos el término del ruso *ostranenie* y del alemán *Verfremdung*. En los escritos de los formalistas rusos (especialmente en Sklovskij) suele designar el procedimiento artístico consistente en desmecanizar la percepción habitual de un objeto mediante una presentación más o menos distorsionada. La noción, que tiene muchos puntos de contacto con el concepto aristotélico de lo "extraño" (*ξενικόν*; Cf. *Poética* 1458 a 18-23 y *Retórica* III, 2, 1404 b 36), fue asumida por Brecht en sus escritos teóricos sobre el teatro, en los que considera algunos mecanismos de *Verfremdung* como, por ej., presentar hechos habituales como si no lo fueran o, a la inversa, presentar sucesos únicos y especiales como si se tratara de una costumbre generalizada (Cf. Brecht 1948, § 67). Brecht ve en la *Verfremdung* uno de los medios más eficaces para rescatar al espectador del éxtasis en que lo sumerge el teatro "ilusionista" y suscitar en él una actitud crítica ante lo representado.

grado de potencia connotativa. Estos elementos desencadenan el proceso de construcción de la relación simbólica y, a la vez, actúan en él como ejes de orientación. Del modo como se relacionan entre sí y de las connotaciones ligadas a ellos resulta un modelo parcial de subscriptio que el receptor debe completar mediante un procedimiento analógico. Completar no significa, empero, adjudicar a todas y cada una de las unidades de la secuencia un sentido pictural y un sentido subscriptional. Como se ha señalado más arriba, la estructura del símbolo reposa en una correspondencia parcial de relaciones entre elementos de los dos niveles del discurso. Una parte de las unidades textuales sólo interviene en la construcción de la 'lectura superficial'. Y ahora podemos hacer la siguiente precisión: la 'lectura superficial' no es la pintura misma sino más bien el lugar en que ésta se manifiesta (la pintura se constituye en tal sólo a partir del momento en que se la puede relacionar con una subscriptio). Otra parte de las unidades textuales se comporta, dentro del proceso de construcción de la relación simbólica, como se comporta el contexto de la metáfora en relación con el lexema o los lexemas anómalos: dichas unidades aíslan los elementos de la pintura y aportan las condiciones que deben llenar los elementos correspondientes de la subscriptio. Con el tránsito de la pintura a la subscriptio está dado ya el primer paso para la intelección de la relación simbólica. En esta fase se producen fenómenos similares a los descriptos a propósito de la aprehensión sincrética del concepto superficial y del concepto profundo metafóricos. La diferencia estriba en un mayor grado de complejidad derivada del hecho de que en el símbolo no se superponen dos conceptos ligados a un foco lexemático sino dos complejos conceptuales ligados a un discurso total y articulados entre sí según el tipo de relación más complicada: la "analogía" o relación de relaciones.

3 *La aplicabilidad de los modelos*

Para poner a prueba la validez de las observaciones precedentes y, en última instancia, la validez de nuestra hipótesis inicial —que es posible marcar los límites entre el fenómeno metafórico y el simbólico— analizaremos a continuación un par de ejemplos que parecen resistirse a su inclusión en uno de los dos modelos estructurales esbozados hasta aquí y ofreceremos, finalmente, un ensayo de interpretación de un texto que, a nuestro juicio, puede ser considerado como paradigma de discurso poético simbólico.

Partiremos de un ejemplo que nos permitirá ahondar en la problemática de las relaciones entre el lexema metafórico y su contexto y que nos servirá de introducción a la discusión de un caso límite: aquel en que la relación entre foco

y marco metafóricos (en el sentido de Black) parece invertida por la desproporcionada extensión del foco respecto del marco o, dicho de otro modo, aquel en que toda una poesía parece presentarse como una amplia metáfora a excepción de un par de elementos aislados.

3.1 *La quiebra de la isotopía y las relaciones entre el foco y el marco metafóricos: el romance 27 de Góngora(28)*

Tomemos un pasaje de un romance de Góngora que ofrece una versión burlesca de la historia de Hero y Leandro. La tempestad que hace sucumbir a Leandro en sus esfuerzos por cruzar a nado el estrecho que lo separa de la torre en que lo aguarda la amada es descripta en los siguientes términos:

. . . el enemigo cielo
disparó sus arcabuces,
se desatacó la noche
y se orinaron las nubes.
Los vientos desenfrenados
parece que entonces huyen
de el odre donde los tuvo
el Griego de los embustes.
El fiero mar alterado
que ya sufrió como yunque
al ejército de Xerxes,
hoy a un mozuelo no sufre.

Para no alargar en exceso el análisis nos limitaremos a examinar la frase *el enemigo cielo disparó sus arcabuces*. A partir de ella intentaremos precisar dónde se ubica la quiebra de la isotopía y, concomitantemente, qué factores determinan que ciertos elementos ofrezcan mayor resistencia a la reinterpretación semántica y asuman, por ello, la función de marco metafórico aun cuando estén minoritariamente representados.

Para poner en claro el primer problema nos apoyaremos una vez más en los

(28) Las citas de los textos de Góngora analizados en el presente trabajo están tomadas de Luis de Góngora y Argote, *Obras Completas*, ed. de J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez, Madrid 1972.

planteos de Stierle (1975, p. 166). Señala este autor que la isotopía de una frase que contenga elementos metafóricos puede darse tanto en el nivel del “sustituido” (es decir de lo que hemos convenido en llamar concepto profundo) como en el nivel del “sustituyente” (nuestro concepto superficial). Cuando la isotopía se da en el plano del sustituido, la porción metafórica aparece como una quiebra de la isotopía de la que forman parte todos los demás constituyentes de la frase. En cambio, cuando hay más de una porción metafórica en la frase, la regla de isotopía exige el tránsito de la isotopía frásica en el plano del sustituido hacia una isotopía en el nivel del sustituyente. En este caso se hace necesario un contexto mayor que incluya a la frase: recién en este contexto es que la isotopía secundaria en el nivel del sustituyente aparece como una quiebra de la isotopía primaria en el nivel del sustituido.

El enemigo cielo disparó sus arcabuces es ilustrativo del segundo de los fenómenos descriptos. A primera vista, parecería que es *cielo* el elemento anómalo, en la medida en que quiebra la isotopía resultante, por una parte, de la recurrencia del clasema ‘animado’ en *enemigo* y *disparó* y, por otra parte, de la recurrencia de ciertos componentes semánticos, comunes a todos los demás elementos de la frase, que podrían incluirse en el campo asociativo de la “guerra”(29). Sin embargo, en el contexto del pasaje citado se percibe claramente que la porción metafórica no es *cielo* sino todo el resto de la frase. El tema del pasaje es, en efecto, una tempestad nocturna en el mar: los conceptos “cielo”, “noche”, “vientos” “mar” constituyen los núcleos sobre los que se articula la isotopía primaria. En este trasfondo la isotopía generada por *el enemigo... disparó sus arcabuces* —plano de la actividad guerrera de un adversario que ataca— aparece como una isotopía secundaria que quiebra la isotopía primaria de la que forma parte “cielo”. Para eliminar la anomalía se hace necesaria, por tanto, la reinterpretación de todos los elementos de la frase cuyos significados no son compatibles con “cielo”. Con tal fin habrá que buscar los respectivos conceptos profundos en la esfera de los “fenómenos meteorológicos”. Obsérvese, por lo demás, que en este ejemplo —como en tantos otros— no es posible adjudicar individualmente a cada lexema un concepto superficial y un concepto profundo. El predicado *disparó sus arcabuces* sólo puede ser descodificado en bloque. Una dificultad adicional consiste en que el sentido profundo de este predicado no se puede construir tan sólo sobre la base de operaciones semánticas en sentido estricto. Para descifrar adecuadamente esta

(29) Para la noción de “campo asociativo” véase Coseriu 1971, pp. 196-197.

metáfora el receptor debe estar en condiciones de ubicarse en un horizonte pragmático que incluya, por una parte, las experiencias ligadas a la observación del cielo en una noche tormentosa y, por otra parte, las experiencias ligadas al funcionamiento de un arma de fuego. Recién en este contexto será posible descubrir una analogía entre la detonación de un arcabuz y el ruido de un trueno, así como entre la relación “detonación”—“salida de una bala capaz de producir la muerte” y la relación “trueno”—“aparición de un rayo capaz de producir la muerte”. En este contexto pragmático es posible descubrir además otro importante rasgo de nuestro ejemplo: el verbo *disparó* designa, en el nivel del concepto profundo, no una relación de acción, sino una relación de contigüidad. En efecto, el cielo no es el verdadero actor de la acción sino el lugar donde se producen trueno y rayo.

Reconsideremos ahora el problema de la quiebra de la isotopía desde la perspectiva de las relaciones entre el foco y el marco metafóricos. En la introducción habíamos señalado que entre foco y marco tiene lugar un proceso de influencia —o determinación— recíproca. Cabe precisar ahora que el grado de incidencia de un elemento sobre el otro es diverso. El marco tiene una fuerza determinativa mayor o, dicho de otro modo, ofrece mayor resistencia al cambio de significado. En nuestro texto, los elementos resistentes, los que mantienen más firmemente sus significados literales (cf. nota 1) son *cielo, noche, nubes, vientos, mar*. Son estos elementos los que generan la isotopía primaria y los que fijan las condiciones para la reestructuración semántica de todos los demás elementos no compatibles con ellos.

Nuestro texto contradice la teoría, formulada por Baumgärtner, de que el elemento dominante en la frase es el verbo y que éste tiene la capacidad de transferir al sujeto rasgos semánticos o de suprimir aquellos rasgos semánticos del sujeto que no armonizan con él (Baumgärtner 1969, p. 37) (30). Con razón señala Köller (1975, p. 189) que esta teoría no tiene ningún valor heurístico para el esclarecimiento de los problemas que plantea la comprensión de la predicación metafórica. En efecto, si siguiendo a Baumgärtner se supone que en la frase *el cielo disparó sus arcabuces* el predicado actúa sobre el sujeto de modo tal que éste, para estar en consonancia con él, cambia el clasema ‘inanimado’ por ‘animado’, se puede llegar, cuando más, a construir una paráfrasis interpretativa que no dice nada sobre el verdadero contenido informativo de la frase (o sobre la intención comunicativa del emisor): “el cielo, que en este caso es considerado

(30) La misma idea reaparece en Oomen 1973, pp. 17 ss.

animado, disparó sus arcabuces”. Como observa acertadamente Köller (1975, p. 190) la noción de transferencia semántica sólo se puede aceptar si se parte del hecho de que en todo proceso metafórico las transferencias semánticas se producen en dos direcciones: del “concepto determinante” (o foco) al “concepto-objeto” (o marco inmediato, conforme a la distinción establecida en nuestra introducción) y viceversa; y que además se produce otro tipo de transferencia, que opera sobre los elementos constitutivos de la metáfora y tiene como punto de partida los presupuestos de emisor y receptor sobre el ordenamiento de la realidad. Esto último es particularmente importante para nuestro ejemplo, en el que dichos presupuestos cumplen un rol decisivo en el establecimiento de la isotopía primaria. Hay que señalar, empero, que hasta ahora sólo hemos hecho hincapié en una de las dos direcciones en las que se produce la transferencia: en la que va de “cielo”, “noche”, “nubes” y “mar” hacia todos los demás elementos del texto en los que se produce el tránsito de un concepto superficial a un concepto profundo que sea compatible con “cielo”, “noche”, “nubes” y “mar”. La transferencia en la dirección contraria es, sin embargo, claramente perceptible: los predicados metafóricos de nuestro texto inciden sobre los respectivos sujetos animizándolos.

Parecería que, llegados a este punto, incurrimos en una contradicción con todo lo dicho a propósito de la mayor resistencia de dichos sujetos al cambio de significado, lo que implicaría, además, poner en tela de juicio la distinción entre foco y marco. Esta distinción mantiene, empero, su validez si se logra demostrar que la transferencia de sentido inverso (del foco al marco) desempeña una función secundaria en el proceso de reestructuración semántica global de la frase. Stierle explica el fenómeno de un modo mucho más convincente que Baumgärtner, y que, además, tiene la ventaja de poner en evidencia su carácter subsidiario: “Hay formas metafóricas en las que un sustituyente genera secundariamente un sustituyente ligado a él, que se superpone implícitamente a un sustituido explícito. El ejemplo más sencillo de esta posibilidad es la metáfora verbal” (Stierle 1975, pp.170-171). Aplicado a nuestro texto: el predicado sustituyente “disparó sus arcabuces” (el significado superficial del predicado) genera un sujeto sustituyente acorde con él (del tipo de “soldado” o “guerrero”) que se superpone implícitamente a “cielo”. En el proceso de descodificación de toda la frase este último significado mantiene, sin embargo, la primacía: lo denotado sigue siendo el cielo empíricamente observable, mientras que el sustituyente secundario tiene el status de una débil connotación. Otro tanto puede afirmarse de la metáfora adjetiva representada en nuestro texto por el lexema *enemigo*. También en este caso el concepto superficial ligado al adjetivo

(que contiene el clasema 'animado') genera un concepto superficial secundario en el sustantivo modificado por él: en *cielo* se establece así, por una doble vía, una relación metafórica secundaria. El carácter subsidiario de tal relación se hace evidente cuando se intenta parafrasear el contenido informativo primario de la frase. Si lo reducimos a una glosa que se limite a dar cuenta de la información en el nivel denotativo(31) se lo podría traducir así: "en el cielo tormentoso, de aspecto temible, aparecieron rayos y sonaron truenos". Todos los componentes de la frase original han desaparecido aquí a excepción de "cielo". ¿En qué se funda su resistencia a la reinterpretación? ¿Por qué en el texto de Góngora "cielo", "noche", "nubes", "vientos" y "mar" son los elementos semánticamente más estables, los que obligan a que se reinterprete todos los demás en el sentido adecuado para restituir la isotopía de la que ellos forman parte?

En opinión de Köller, la relativa resistencia de algunos componentes de la frase metafórica podría explicarse por su mayor concretez o sensorialidad respecto de los demás: los abstractos serían más susceptibles de reinterpretación que aquellos conceptos que corresponden a objetos empíricamente verificables (Köller 1975, p. 190). La restringida validez de tal explicación se hace, empero, notoria cuando el mismo autor señala que los concretos suelen ser más aptos que los abstractos para ser utilizados metafóricamente y que la potencia especificadora y explicativa del concepto determinante (es decir, del foco metafórico) radica generalmente en el hecho de pertenecer al ámbito de las experiencias sensoriales de emisor y receptor (Köller 1975, p. 195).

En nuestro texto tanto los sujetos como los predicados de las tres primeras frases o, dicho con Köller, tanto los conceptos-objetos como los conceptos determinantes son igualmente 'concretos y sensoriales'. "Disparar arcabuces", "bajarse los calzones" (*se desatacó la noche*) y "orinarse" corresponden a acciones tan empíricamente observables como los objetos cielo, noche y nubes. La mayor estabilidad semántica de los sujetos respecto de los predicados no se funda, por tanto, en su carácter intrínseco sino en factores contextuales de diverso orden: el contexto verbal inmediato, el contexto temático de la poesía,

(31) Nos basamos en la siguiente definición de Stierle: "La metáfora denota un segmento denotativo vacío, connota una denotación capaz de llenar ese segmento vacío y connota, además, una connotación de dicha denotación, en la medida en que su homología sémica parcial con la denotación presuponible indica una perspectiva en la que aparece la denotación" (Stierle 1975, p. 143). Conforme a esta distinción, nuestra glosa sólo incluye la denotación capaz de llenar el segmento denotativo vacío. Deja de lado la compleja relación de connotaciones que hace que la metáfora cumpla una función comunicativa que no puede ser llenada por cualquier otro tipo de organización lingüística. A esto se alude cuando se afirma que la metáfora es 'intraducible'.

el conjunto de las convenciones literarias ligadas al género y a la época —incluidos allí los procedimientos de metaforización típicos de la época en general y del autor en particular—, los presupuestos acerca de la intención comunicativa del poeta y, finalmente, todos los presupuestos sobre el ordenamiento de la realidad. Baste señalar, a propósito de los factores contextuales más inmediatos, que la relación de “cielo”, “noche” y “nubes” con “vientos” y “mar” colabora en forma decisiva a la formación de una isotopía primaria ubicada en la esfera de los fenómenos naturales. No se trata, sin embargo, de una mera cuestión numérica. Es importante tener presente que “vientos” tiene un status diferente del de los demás elementos de la serie. En efecto, en la frase *los vientos desenfrenados parece que entonces huyen* el predicado no puede ser considerado metafórico en sentido estricto por el carácter atenuante y mediatizador del *parece que*. Por otra parte, la predicación metafórica implícita en *desenfrenados* no tiene potencia suficiente para generar un sustituyente secundario correspondiente a “vientos” por su carácter relativamente convencional. Cabe preguntarse, por último, si en el caso de “mar” tendría alguna incidencia la mayor iconicidad del concepto-objeto respecto de sus conceptos determinantes (“fiero”, “alterado”, “sufre”). Pero, como ya se ha indicado, semejante hipótesis es difícilmente verificable.

3.2 *Un caso límite: el soneto 247 de Góngora como discurso simbólico con predicaciones metafóricas o discurso simbólico con ‘clave’*

En el texto gongorino que citamos a continuación la relación entre foco y marco metafóricos se presenta bajo una forma excepcionalmente compleja, que plantea graves dificultades para su clasificación dentro del esquema teórico expuesto en 1 y 2:

Aunque a rocas de fe ligada vea
 con lazos de oro la hermosa nave
 mientras en calma humilde, en paz süave
 sereno el mar la vista hisonjea,

- 5 y aunque el céfiro esté (porque le crea),
 tasando el viento que en las velas cabe,
 y el fin dichoso del camino grave
 en el aspecto celestial se lea,

he visto blanqueando las arenas
10 de tantos nunca sepultados huesos
que el mar de Amor tuvieron por seguro

que dél no fío si sus flujos gruesos
con el timón o con la voz no enfrenas,
¡oh dulce Arión, oh sabio Palinuro!

¿Estamos ante un entramado casi ininterrumpido de múltiples metáforas (o predicaciones metafóricas) ‘emparentadas’? ¿Es esto una única frase metafórica compleja que sólo difiere de otras frases metafóricas por la desmesurada extensión del foco respecto del marco? ¿Es éste un caso especial de símbolo con la subscriptio parcialmente realizada en el texto (cf. Link 1974, pp.177-180 y 1975, pp. 22-28) o, dicho de otro modo, es un símbolo con ‘clave’ incluida? ¿Tiene algún valor explicativo caracterizarlo como un híbrido o como la “alegoría mixta” de que hablaba Quintiliano? Veamos si el examen de los diferentes niveles de sentido coexistentes en el texto y de su modo de articulación nos permite arrojar alguna luz sobre estos interrogantes.

Si hacemos una primera lectura que atienda a los significados literales de los componentes del texto, descubriremos una extensa isotopía resultante de la recurrencia de múltiples rasgos semánticos incluibles, de uno u otro modo, en el campo asociativo de la “navegación”. Comprobaremos, asimismo, que, excepción hecha de unos pocos elementos levemente anómalos (como la animización de “mar” (v. 4) y “céfiro” (v. 5), el uso del verbo *leer* en el sentido metafórico-convencional —casi lexicalizado— de “adivinar” o “inferir” (v. 8) y el uso a la vez literal y sinecdóquico de *huesos*: “restos mortales de hombres” y “hombres” respectivamente), sólo los significados literales de *fe* (v. 1) y de *amor* (v. 11) son incompatibles con todo el resto.

Una paráfrasis de esta isotopía nos ayudará, por una parte, a hacer explícitos los presupuestos implícitos en el esquema lógico subyacente al discurso y, por otra parte, a esclarecer en qué condiciones se produce la interrupción de la isotopía “náutica” en los segmentos correspondientes a *fe* y *amor*. El primero de los objetivos mencionados tiene relevancia para la construcción de una segunda lectura que, como veremos, se hará imprescindible. El segundo objetivo representa un primer paso en el análisis de las relaciones entre una isotopía primaria y una isotopía secundaria desigualmente manifestadas en el texto.

He aquí la paráfrasis: “Aunque esté a mi disposición una nave que por su

belleza incite a navegar y que, por estar bien fondeada, parezca garantizar la seguridad del embarque; aunque el mar esté en calma, sople un viento propicio para zarpar y el aspecto del cielo permita presumir que no habrá tempestades que hagan zozobrar a la nave, no me animo a hacerme a la mar en las condiciones normales de navegación pues son muchos los que han muerto en naufragios por no haber contado con riesgos imprevisibles. Sólo navegaría si me condujera el timonel más hábil del mundo o alguien dotado de poderes especiales para dominar a la naturaleza”.

Veamos ahora en qué medida los dos únicos elementos totalmente ajenos a esta isotopía —y que por eso mismo fueron dejados de lado en la paráfrasis— pueden ser reinterpretados en el sentido requerido por ella. Ambos están incluidos en un sintagma preposicional que tiene función especificadora (o determinadora) respecto de un nombre: *rocas de fe, mar de amor*. La relación de especificación es aquí una relación de identificación de lo incompatible. La estructura subyacente es la ecuación “rocas” = “fe” resp. “mar” = “amor”. Estamos, pues, ante un tipo metafórico que se puede subsumir en la clase de metáforas que los manuales de retórica suelen designar como metáforas *in praesentia* y cuya característica es que tanto el concepto superficial como el concepto profundo se manifiestan léxicamente —si bien de modo parcial— en la cadena sintagmática. Este tipo metafórico (el de las metáforas ‘de genitivo’) tiene una complejidad adicional respecto del tipo clásico de metáfora *in praesentia* (aquel en que se establece una relación de especificación con ayuda de la cópula “ser”). La complejidad consiste en que el elemento sintácticamente especificador puede —y suele— ser el especificado dentro de la relación metafórica y viceversa. Si aplicamos nuevamente la terminología de Köller diremos que en estos casos no siempre resulta a primera vista claro cuál es el concepto determinante y cuál es el concepto-objeto. Para *rocas de fe* cabrían, teóricamente, dos posibilidades: tomar “rocas” como concepto-objeto y reinterpretar “fe” o, a la inversa, tomar “fe” como concepto-objeto y reinterpretar “rocas”. Como puede apreciarse, sólo en el primer caso llegaríamos a un significado profundo correspondiente a la isotopía de la “navegación”. En el proceso de descodificación intervienen, sin embargo, diversos factores de orden predominantemente pragmático, que nos obligan a rechazar esta posibilidad y a construir la relación metafórica en la dirección inversa. Precisamente aquí entra en juego uno de los factores que han sido objeto de discusión a propósito del otro texto de Góngora analizado más arriba: la diferente capacidad metaforizadora de concretos y abstractos. El ejemplo de *rocas de fe* parece confirmar la hipótesis de que en la predicación metafórica la potencia especificadora de cada elemento es proporcional a su

grado de sensorialidad. En efecto, no se ve en qué medida el abstracto *fe* podría especificar metafóricamente al concreto *rocas*, es decir, hacernos percibir de un modo más nítido o más intenso o diferente del usual —o, como diría Aristóteles, “ponernos ante los ojos” (cf. *Retórica*, III, 11, 1411 b 24-25)— determinadas propiedades que adjudicamos a las rocas sobre la base de nuestras experiencias sensoriales. En la construcción de la relación metafórica la especificación en la dirección contraria se nos impone como la más natural: todo nuestro saber pragmático respecto de las rocas (por ejemplo, su extrema resistencia a ser penetradas, quebradas o movidas de su sitio) nos facilita el descubrimiento de una analogía inédita entre el objeto empíricamente observable y el no aprehensible sensorialmente. El resultado de este proceso es que uno de los componentes de “fe” que podría caracterizarse como ‘estabilidad’, ‘alto grado de resistencia a la destrucción’ aparece no sólo relevado en virtud de su duplicación sino, a la vez, iconizado, “puesto ante los ojos”, “visto como”(32) una propiedad sensorialmente verificable.

Todo lo observado hasta aquí es igualmente válido para *mar de amor*. Sólo es preciso tener en cuenta una complejidad adicional: el hecho de que *Amor* aparezca como nombre propio, crea la sensación engañosa de que se trata de una designación geográfica por su analogía con otros nombres marinos que presentan la misma estructura sintáctica superficial (como *Mar de Coral*, *Mar del Norte*, etc.). Sin embargo, en el proceso de descodificación semejante posibilidad se muestra fácilmente descartable. En su lugar se impone la representación animizadora de un “amor-dios” —en cuyo trasfondo se insinúa la concepción pagana de Eros— que a su vez entra en relación metafórica con un concepto profundo correspondiente a la experiencia humana del amor como una fuerza ni explicable racionalmente ni controlable con la voluntad. La aparición de este concepto determina un cambio de dirección sustancial en el ensamblaje de todas las unidades de sentido del texto: al poner en evidencia que el elemento sintácticamente especificado, *mar*, es el especificador dentro de la relación metafórica y que, por tanto, su significado literal pertenece al plano del concepto superficial de la metáfora de genitivo, pone simultáneamente en evidencia que la isotopía de la “navegación” es una isotopía secundaria, ubicada, como “mar”, en el nivel del concepto superficial. Esto implica el reconocimiento complementario de que la isotopía primaria —aquella respecto de la cual la isotopía de la “navegación” representa una quiebra— se manifiesta léxicamente

(32) Sobre esta noción cf. Hester 1967, p. 21.

tan sólo a través de *fe* y *Amor*, los únicos elementos no integrables en nuestra primera lectura del soneto. Retrospectivamente se reconoce, además, cuál de los posibles significados literales de *fe* está actualizado en el texto. De su relación isotópica con la metáfora del “amor-dios” —cuya fuerza incontrolable y destructiva se expresa a su vez en la metáfora del “amor-mar”— surge claro que *fe* está usado aquí en el sentido quasi-técnico que tenía ya su antepasado *fides* en el léxico erótico de los poetas clásicos latinos(33). La *fides* de Catulo y de los poetas elegíacos posteriores, como la *fe* de Garcilaso de la Vega (por ejemplo Egl. I, v. 130) designa aquello que garantiza la permanencia de la relación amorosa, el confiar y ser a su vez confiable, el compromiso solemne de fidelidad, la palabra dada bajo la advocación divina. Recién ahora entendemos del todo el sentido profundo de *rocas de fe*.

Todavía no hemos explicado, sin embargo, por qué razones estamos tan fácilmente dispuestos —y considerémonos, para este efecto, lectores ‘ideales’, con una distancia hermenéutica mínima respecto del poeta— a tomar “amor” como el concepto clave del texto y a reinterpretar la extensa isotopía de la “navegación” en un sentido acorde con él. En el proceso que nos llevó a “ver el amor como mar” —y no a la inversa— no sólo intervinieron nuestros presupuestos sobre el ordenamiento de la realidad, ni sólo nuestras experiencias respecto de los fenómenos anímicos y de los fenómenos —directamente observables— del mundo físico. El factor decisivo para que descodifiquemos *mar de Amor* en la dirección señalada es la existencia, previa a la acuñación —y a la recepción— de esta metáfora particular, de todo un campo metafórico que nos es familiar por sus múltiples realizaciones a lo largo de la historia literaria de Occidente(34). Sólo sobre el trasfondo de las tradiciones metafóricas de la antigüedad clásica, tan intensamente revitalizadas por la poesía renacentista y barroca, la isotopía primaria del soneto gongorino se delinea con entera nitidez. Antes de intentar construirla creēmos por tanto útil recordar algunos hitos fundamentales en la fijación del campo de las metáforas “náuticas”, así como algunos ejemplos que por su estrecho parentesco con nuestro soneto nos permitirán alcanzar la distancia hermenéutica mínima que, como hemos visto, garantiza la adecuada descodificación de todo texto metafórico o simbólico.

(33) Un excelente estudio de este campo léxico se hallará en Reitzenstein 1912.

(34) Sobre la noción de “campos metafóricos” o “campos de imágenes” (*Bildfelder*) y sobre la influencia de la tradición imaginística literaria en la delimitación de los campos y, concomitantemente, en el proceso de recepción de la metáfora véase Weinrich 1958, pp. 508-521 y 1967, pp. 3-17.

El temor del mundo antiguo por la navegación, fundado en las circunstancias precarias en que se realizaba la empresa, siempre ligada al riesgo del naufragio, se manifiesta frecuentemente en la literatura griega y latina con dos coloraciones afectivas opuestas: admiración o repudio ante la osadía del hombre que desafía los peligros del mar. Representativa de la primera es la célebre canción coral de la *Antígona* de Sófocles que exalta el cruce del mar como una de las grandes hazañas de la humanidad en su lucha por dominar a la naturaleza hostil (vv. 332 ss.). La misma audacia es, en cambio, drásticamente censurada por Horacio en su Oda I, 3, dedicada a Virgilio, y en múltiples pasajes de su obra en los que se refleja una concepción religiosa típicamente latina: el cruce del mar es considerado como una violación de los límites impuestos al hombre por la divinidad. La presencia constante de este topos en la literatura clásica favoreció la fijación de la ecuación “navegación” = “empresa muy riesgosa, que requiere suerte y prudencia para no sucumbir”, que sirvió así de base para la elaboración de innumerables metáforas tomadas de la esfera náutica y aplicables a todas las experiencias humanas particularmente difíciles. Un caso paradigmático: de Heracles, arquetipo de existencia esforzada y azarosa, nos dice un coro sofocleo que está sometido a los vaivenes del “trabajoso mar de la vida” (*Traquinias*, vv. 112 ss.).

En el mundo helénico y helenizado se volvió muy corriente hablar de una nave para referirse a la *polis*, a la *res publica*, al estado. La imagen de una frágil nave a merced de las olas se utilizó repetidamente en la poesía griega para representar las penurias de la comunidad en momentos de conmoción política. Todavía más corriente es el uso metafórico, tempranamente lexicalizado, de los términos *κυβερνῆτης* (“timonel”) y *κυβερνάω* (“timonear”) en el sentido de “dirigente”, “estadista” y “dirigir”, “gobernar” respectivamente, de donde proceden, a través de los calcos latinos *gubernator* y *gubernare*, nuestros términos *gobernador*, *gobernar* y derivados. Cicerón empleó con frecuencia esta metáfora vuelta banal —o ‘muerta’—, así como la comparación del estado con una nave y de las convulsiones políticas con tempestades marinas. De este modo preparó el terreno para que la enigmática Oda I, 14 de Horacio (que a su vez tiene como lejano modelo un fragmento de Alceo), en la que el poeta apostrofa a una nave conjurándola a que no se deje arrastrar por el oleaje y no se aleje del puerto, fuera interpretada ya en la antigüedad en un sentido simbólico. Precisamente este texto es citado por Quintiliano como ejemplo típico de “alegoría total” o “metáfora continuada”: “la alegoría... se manifiesta frecuentemente en metáforas continuadas, como es el caso de ‘oh nave, ¿nuevas olas te llevarán de nuevo al mar? Ay, ¿qué haces? ¡Ubícate firmemente en el puerto!’ y de toda esta oda de Horacio, en la que el poeta dice nave en lugar de república, oleaje tempestuoso en lugar de guerras civiles y puerto en lugar de paz y armonía” (Inst. VIII, 6, 44). A propósito de esta misma poesía, Fraenkel

(1974, pp. 186-187) ha señalado un detalle que no carece de interés para la interpretación del texto de Góngora: que la personificación de la nave sugiere la imagen de una nave-mujer, asociación propiciada por el género gramatical de *navis*. En esto sigue Horacio una larga tradición. También para los griegos las naves eran “femeninas” (ἡ ναῦς) ; por ello es que las naves griegas llevaban nombres de mujeres y que los poetas las personificaron como mujeres (Cf. por ej. Aristófanes, *Los Caballeros*, vv. 1300 ss.). Y Virgilio, probablemente apoyado en modelos helenísticos, hace que las naves de Eneas se metamorfoseen en ninfas marinas (*Eneida*, IX, vv. 117 ss.)

Este mismo campo metafórico fue muy productivo en el ámbito de la poesía clásica con temas eróticos. “Mar” se convierte allí en cifra de “crueldad”, “indiferencia”, “insensibilidad”. Con frecuencia se le reprocha al amante desdeñoso haber sido “engendrado por el mar” (Cf. por ej. Ovidio, *Heroidas* VII, vv. 38-39 y Catulo, c. 64, v. 155). Asimismo, en las versiones grotescas que de las cuitas amorosas ofrece Plauto, las meretrices faltas de sentimientos e insaciables en su codicia son caracterizadas como un “mar” en el que el jovencito enamorado, como el mercader, ve naufragar todos sus bienes —y suplementariamente su cordura (Cf. por ej. *La venta de los asnos*, vv. 134-135 y *El hombre malhumorado*, vv. 568 ss.).

El entrecruzamiento de las dos esferas, la náutica y la erótica, se muestra en toda una serie de términos claves de la lírica amorosa latina como *aestus*, *aestuosus*, *aestuar*, que designan metafóricamente los efectos aniquiladores de la pasión y que se aplican, igualmente, al movimiento del agua en ebullición y a la agitación violenta de las olas del mar. Usos de este tipo —y otros similares— son tan frecuentes que su ejemplificación se volvería enfadosa. Recordemos tan sólo un pasaje ovidiano que nos parece de particular interés pues ilustra cuán estrechamente estaban vinculadas ambas esferas y, por la misma razón, cuán fácil y naturalmente podía producirse el tránsito de una a otra dentro de un mismo texto. En la epístola XVI de las *Heroidas*, dirigida por Paris a Helena, Ovidio pone en boca de Paris las siguientes palabras: “la diosa de Citeres prometió que un día te tendría en mi lecho. Fue ella mi guía cuando atravesé en mi nave fereclea, desde las costas del Sigeo, por caminos inseguros, los mares inmensos; ella me dio suaves brisas y vientos propicios, pues, nacida del mar, tiene gran poder sobre el mar ¡Que ella me siga prestando su ayuda! ¡Que serene la marejada (*aestum*) de mi pecho como serenó la del piélagos y guíe mis deseos a su puerto! (vv. 20-26)(35).

(35) Sobre la productividad del campo metafórico de la “navegación” en la cultura occidental antigua y moderna —aplicado en particular a la conducción del estado y, en general, a circunstancias vitales azarosas— véase Lausberg 1975, p. 213. Sobre la historia de este mismo campo metafórico aplicado a la composición de una obra literaria véase Curtius 1955, pp. 189-193.

Volvamos ahora al texto de Góngora. Pero antes de reinterpretar la isotopía que se nos ha revelado como secundaria, observémosla nuevamente a la luz de la tradición metafórica que acabamos de evocar. Recién ahora estamos en condiciones de encontrar una explicación adecuada para la presencia de ciertos elementos levemente anómalos cuya función no quedó en claro en nuestra primera paráfrasis del texto. Allí intentamos explicar la belleza de la nave como un incentivo para navegar y el hecho de estar bien amarrada como una garantía para la seguridad del embarque. Resulta evidente, sin embargo, que ambos factores no son incentivos o, para ser más precisos, condiciones ideales de navegación en la misma medida en que lo son el mar en calma, los vientos propicios y el cielo despejado. En el entramado lógico del discurso ambos detalles parecen cumplir un rol más decorativo que estrictamente funcional. Todavía menos funcional es, no obstante, la referencia a los lazos de oro con que está amarrada la nave. En nuestra paráfrasis habíamos subsumido este detalle —por demás insólito de acuerdo con nuestra experiencia pragmática— en el más general de la belleza. Si ahora ponemos todos estos elementos poco ‘económicos’ en relación con otros a los que se les puede adjudicar un grado relativamente bajo de anomalía (como, por ej., la animización de *mar* (v. 4) y de *céfiro* (v. 5) y, muy particularmente, la ambivalencia del sintagma *aspecto celestial*, descifrable como “aspecto del cielo” o, en sentido metafórico-convencional, “aspecto de suprema belleza”) descubriremos en todos ellos un cercano parentesco con los elementos extrañantes que cumplen una función señalizadora en el símbolo. Si además hacemos el experimento complementario de eliminar de nuestra lectura los dos únicos lexemas irreductibles a un sentido “náutico”, se confirmará la hipótesis de que todos los elementos mencionados poseen, independientemente de su relación con *fe* y *Amor*, un alto grado de potencia connotativa en virtud de su bajo grado de esperabilidad o probabilidad. Hay que admitir, por cierto, que el descubrimiento de su capacidad connotativa y simbólico-señalizadora está condicionado por nuestro conocimiento de las tradiciones literarias en que el texto se apoya. ¿Pero no es esta distancia hermenéutica mínima la condición básica para la descodificación de cualquier texto con intención simbólica? Los modelos clásicos nos han enseñado que las naves pueden ser “femeninas”, que la mujer amada puede ser un “mar” más peligroso que el mar, que el hombre enamorado lleva una “marejada” en su alma, que su pasión puede hacerlo “naufragar” o, en circunstancias propicias, “llegar al puerto”. Todo ello nos permite reconocer, en la belleza “femenina” de la nave “enjoyada” con lazos de oro, en la humanización de un mar que “con aire recatado” (*calma humilde*, v. 3) deleita la vista y de un céfiro que “alienta a creer en su buena disposición”, así como, por último, en la “celestialidad” de un aspecto que hace abrigar

esperanzas, un esquema elemental de subscriptio susceptible de ser completado mediante un razonamiento analógico.

Sobre la base de cualquiera de las relaciones connotadas por los elementos señalizadores (como, por ej., el oleaje violento es para el navegante como la actitud benévola —o la falta de resistencia— de la dama para el hombre enamorado) podemos construir sin dificultad un cierto número de relaciones complementarias (como, por ej., el oleaje violento es para el navegante como la pasión desmedida para el enamorado o el naufragio es para el navegante como la no-correspondencia o la infidelidad de la mujer amada para el enamorado). Lo que no podemos hacer es adjudicar a todas las relaciones detectables en la esfera “náutica” una relación correspondiente en la esfera “erótica”. Pero ya se ha visto que éste es precisamente uno de los rasgos distintivos del símbolo: el isomorfismo de pictura y subscriptio resulta de una correspondencia parcial de relaciones entre elementos de ambos niveles. El intento de atribuir a todas y cada una de las unidades del texto gongorino un sentido pictural y un sentido subscripcional —o, si partimos del supuesto de que se trata de una única metáfora extendida, un concepto superficial y un concepto profundo— resultaría infructuoso. Justamente en este aspecto nos parece ver una de las razones más convincentes para optar por describir nuestro soneto como un discurso simbólico. Por cierto que no queda excluida, al menos teóricamente, la posibilidad de describirlo de acuerdo con el modelo del proceso metafórico. Pero semejante intento plantearía tal cúmulo de problemas, que se revelaría o antieconómico o sencillamente impracticable. En efecto, la gran complejidad que nuestro análisis de la frase metafórica *el enemigo cielo disparó sus arcabuces* puso al descubierto, resultaría potenciada en el soneto gongorino hasta un grado imprevisible y, por tanto, de muy difícil —si no imposible— descripción. Si tenemos presente que la descodificación en bloque de un predicado metafórico de apariencia tan simple como *disparó sus arcabuces* es ya una tarea algo laboriosa, bien podemos figurarnos qué complicaciones entrañaría considerar todo el texto de Góngora, a excepción de *fe y Amor*, como un gigantesco foco metafórico y proceder, en consecuencia, a descodificarlo globalmente, en forma analítico-sintética. Por lo demás, no se trataría tan sólo de un problema de tipo cuantitativo. Lo que hace que una empresa tal parezca condenada al fracaso es no sólo el elevado número de los elementos que integran el supuesto foco metafórico sino, además, su pertenencia a diferentes niveles metafóricos: así, por ej., habría que considerar *se lea* (v. 8) como una metáfora de segundo grado, es decir, como el especificador de un extenso especificado que a su vez es metafórico (todo el resto del foco). Otro tanto habría que hacer con todas las unidades textuales que sin pertenecer directamente a la isotopía de “fe” y

“amor” son levemente anómalas respecto de la isotopía “náutica”.

No creemos necesario abundar en la enumeración de dificultades. Nos parece que lo dicho basta para confirmar que el modelo metafórico resulta inadecuado para explicar la estructura global del soneto de Góngora. Quedaría en pie, sin embargo, la siguiente objeción: ¿cómo resolver el problema que se deriva del hecho de que en las dos predicaciones metafóricas implícitas en los sintagmas *rocas de fe* y *mar de Amor* los respectivos conceptos determinantes (o focos metafóricos) forman parte de la extensa isotopía manifestada superficialmente en el texto? ¿cuál es el status de los demás elementos de dicha isotopía respecto de los conceptos-objeto “fe” y “amor”? Así como en la introducción señalamos la necesidad de distinguir un marco inmediato de un marco mediato, podemos ahora, analógicamente, distinguir un **f o c o i n m e d i a t o** o foco en sentido estricto (correspondiente a los conceptos determinantes “rocas” y “mar”) de un **f o c o m e d i a t o** o entorno del **f o c o**, cuya compleja estructura es susceptible de ser analizada, como acabamos de verlo, conforme al modelo de discurso simbólico. Dentro de esta hipótesis sólo restaría poner en claro qué rol cumplen en el discurso simbólico las dos predicaciones metafóricas en cuestión.

Si partimos del supuesto de que los elementos extrañantes poseen suficiente potencia connotativa como para desencadenar el proceso de construcción de la relación simbólica y funcionar en él como ejes de orientación, entonces hay que admitir que las dos metáforas son redundantes. Esto no implica, sin embargo, que sean superfluas. Su rol es parangonable al de las inscripciones de los emblemas barrocos o al del texto que acompaña a las modernas imágenes publicitarias. A propósito de estas últimas señala Barthes que el mensaje lingüístico puede cumplir, respecto del mensaje icónico, una función de “anclaje”. El texto sirve para fijar la “cadena flotante” de los significados contenidos potencialmente en la imagen, de dos modos diferentes: por una parte, ayuda a identificar los objetos, “a elegir el nivel de percepción adecuado”; por otra parte, guía la interpretación en el nivel del mensaje simbólico, “constituye una suerte de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen . . . hacia regiones demasiado individuales” (Barthes 1964, p. 44). La última afirmación es particularmente relevante para todos los casos de símbolo literario con la subscriptio parcialmente realizada en el texto, es decir, para los casos en que fragmentos del sentido profundo del discurso se manifiestan léxicamente en la cadena sintagmática. En el soneto de Góngora los dos lexemas incompatibles con todos los demás facilitan tanto el reconocimiento de los elementos extrañantes de la pintura como la descodificación de las connotaciones ligadas a ellos. Su presencia en el texto garantiza que en la construcción de la

subscriptio intervengan predominantemente aquellas connotaciones que forman parte del sentido controlado por el texto mismo (lo que implica, naturalmente, la existencia de una mínima distancia hermenéutica entre emisor y receptor). El resultado es un símbolo nítido, de fácil comprensión, que ofrece al lector una clave interpretativa unívoca y de este modo lo constriñe a descartar todas las connotaciones no reductibles a la nueva isotopía instaurada por la clave. El esfuerzo hermenéutico es en estos casos, básicamente, una tarea racionadora que deja muy escaso margen a la producción de asociaciones subjetivas.

Teniendo en cuenta todos estos factores podemos construir una nueva hipótesis de lectura que se relacione con nuestra primera paráfrasis como la subscriptio del texto con su pintura. No tenemos la intención de ‘traducir’ el soneto de Góngora a un lenguaje ‘normal’ sino, tan sólo, de ofrecer un modelo posible de descodificación de su sentido profundo. Puesto que la estructura del símbolo —como se ha señalado repetidas veces— reposa en la correspondencia parcial de pintura y subscriptio, nuestra segunda paráfrasis debe dejar de lado, forzosamente, todas las unidades de la secuencia textual no ubicables a la vez en los dos niveles. Incluye, en cambio, algunos elementos que no han sido obtenidos directamente a partir de las unidades de sentido manifestadas en el texto, sino a partir de los presupuestos implícitos en ellas. Esta aclaración concierne, sobre todo, a nuestra glosa del terceto final, en el que se hace referencia a Palinuro, el diestro timonel de la *Eneida* y a Arión, el gran poeta y músico griego cuya existencia fue rodeada ya en la antigüedad de un halo de leyenda y a quien se le atribuían portentos análogos a los de Orfeo (de él cuenta Herodoto, I, 23-24, que fue salvado del mar por un delfín al que logró subyugar con su canto). Partimos del supuesto de que en el texto de Góngora ambas figuras representan paradigmas de conducta exitosa en situaciones difíciles. Y puesto que para el pensamiento antiguo —y podemos conjeturar que también, o tanto más, para Góngora— el poder del artista radica en la feliz combinación de la inspiración (“estar penetrado del espíritu divino”) con la sólida posesión de una técnica, se nos sugiere, no sólo a través de Palinuro, sino también a través de Arión, que la capacidad para salir airoso de toda empresa ligada a riesgos se funda en la experiencia y el saber: sólo triunfa en el amor quien conoce el “arte de amar”.

Ofrecemos a continuación una versión posible de subscriptio que incluye entre barras la referencia a algunos de los elementos correlativos de la pintura:

“Aunque la mujer que amo parezca constante en sus sentimientos /nave bien amarrada/ y parezca poseer la cualidad más valiosa en el amor: la fidelidad /amarrada con lazos de oro a rocas de fe/; aunque ella se muestre bien dispuesta ante mis pretensiones amorosas /mar en calma/, aunque me incite sutilmente a

amarla /suave viento propicio/ y aunque la expresión benévola de su bello semblante /aspecto celestial/ me de a entender que me corresponderá plenamente y me será leal /final feliz de la navegación/, no me animo a iniciar una relación amorosa /temor de zarpar/, pues son muchos los que han sido infelices /náufragos/ por haberse dejado llevar irreflexivamente de su pasión /excesiva confianza en el mar de Amor/. Sólo me animaría a amar si tuviera la sabiduría necesaria para controlar y moderar racionalmente la violencia de mis afectos /serenar la marejada como Arión o Palinuro/.”

3.3 *Un discurso simbólico sin ‘clave’: “Gacelas hermanas” de José María Eguren(36)*

En el extremo opuesto del tipo de texto simbólico que acabamos de analizar se ubica una clase de textos —frecuentemente representada en la poesía moderna— en la que los elementos extrañantes señalizan una duplicación del nivel del discurso sin proveer una clara orientación para la construcción del sentido profundo. Puesto que las connotaciones ligadas a ellos ni están “ancladas” en una determinada isotopía por unidades-claves (del tipo de *fe* y *Amor*) ni forman un sistema de recurrencias suficientemente extenso como para delinear un esquema de subscriptio más o menos nítido, el proceso de descodificación se hace sobre la base de un número muy limitado de relaciones analógicas entre elementos de ambos niveles y en el establecimiento de las analogías intervienen asociaciones producidas libremente por la subjetividad del receptor. En casos así el lector —incluso nuestro hipotético lector ideal— puede llegar a descodificar una información mayor, menor o simplemente diferente de la que el poeta se propuso codificar en su texto.

El mencionado poema de Eguren nos permitirá ilustrar lo dicho:

“Gacelas hermanas”

¡Gacelas hermanas!
Eran dos; en el bosque sombrío,
las vi en la mañana.

Luego reclinadas
en los dulces helechos hermosos,
las vi por la playa.

(36) Tomamos el texto de José María Eguren, *Obras Completas*, ed. de R. Silva-Santisteban, Lima 1974, p. 115.

Ya tiernas, livianas
por los viejos caminos huían
del cuerno de caza.

Luego en la montaña
al oculto dios campesino
oraban, oraban.

Y en la tarde blanca,
las vi muertas en claro de bosque
¡gacelas hermanas!

El texto se presenta como una serie de pequeñas escenas que tienen por protagonistas a dos gacelas y que se ubican en diferentes momentos de una secuencia temporal. El yo lírico es a la vez yo-narrador. El discurso poético quiere ser entendido como relato en la medida en que reproduce una estructura dimensionada en el tiempo, en la que los elementos están en relación de ‘antes’ y ‘después’: cada escena, que coincide con los límites de cada estrofa, está con la precedente en relación de posterioridad. La primera y la última escena fijan la secuencia entre los puntos limítrofes *mañana* y *tarde*. La breve ‘historia’ comienza en la mañana y concluye en la tarde con la muerte de las gacelas. La insistencia del yo lírico-narrador en mostrarse como testigo presencial de cada escena (*las vi*) crea la sensación —que una lectura más atenta revelará engañosa— de que la intención del texto es tan sólo transmitir una experiencia, real o imaginariamente vivida, en relación con dos gacelas. Sin embargo, una de las señales más notorias de que el mensaje de la poesía no se agota en el nivel de lo narrado es la tendencia antropomorfizadora que se manifiesta a lo largo de todo el texto y se sugiere ya a partir del título: “Gacelas hermanas”. Su enfática repetición al comienzo de la primera estrofa acrecienta la potencia connotativa del especificador “hermanas”, que aplicado a “gacelas” no resulta anómalo pero sí poco esperable, ya que subraya un tipo de relación que sólo para los humanos o desde una óptica humana representa algo más que un mero hecho biológico. La misma tendencia antropomorfizadora se deja entrever —si bien de modo más tenue y sólo sobre el trasfondo de las connotaciones liberadas por “hermanas”— en el peculiar relieve que adquiere la noción de dualidad en la frase *Eran dos*. Esta frase connota la pertenencia del discurso al ámbito del *Märchen* (o “cuento de hadas”) pero, a la vez, quiebra el horizonte de probabilidades creado por la connotación. Evoca y a un mismo tiempo disloca la fórmula narrativa *Erase una vez dos gacelas . . .* o *Eran dos gacelas que . . .* El concepto “dos”, que en la fórmula canónica desempeñaría sólo función especificadora dentro de la primera

información transmitida por el texto, se vuelve aquí materia de información independiente. En *Eran dos gacelas que . . .*, *dos gacelas* es la parte del enunciado que contiene la información nueva para el lector; en *Eran dos*, las gacelas se dan por conocidas (pertenecen al contexto precedente), mientras que “dos” es el elemento nuevo, que aporta una información más sobre ellas(37). El resultado inmediato de esta reestructuración de la fórmula evocada es que el receptor registra la noción de dualidad de un modo mucho más intenso.

A través de ella y en la reiterada referencia implícita a la unión constante de las gacelas (las dos reposan, las dos huyen, las dos oran, las dos mueren juntas) se nos sugiere nuevamente un tipo de vinculación más humana que animal: la vida compartida en “pareja”, la comunidad humana más reducida e íntima. Si, por el contrario, se hubiera hablado de tres o más gacelas, habría quedado reforzado el rasgo ‘animal’ en virtud del connotado “manada”.

La tendencia antropomorfizadora culmina en el *oraban*, *oraban* de la cuarta estrofa. El clasema ‘humano’ implícito en este verbo nos pone ante la disyuntiva de adjudicarle un sentido metafórico difícil de establecer —dada la naturalidad con que el verbo se inscribe en su contexto— o entenderlo literalmente, como lo haríamos si se tratara de un *Märchen*, donde es ‘normal’ —es decir, una convención del género admitida como tal por el receptor— que los

(37) “Todo enunciado se compone de dos partes. La primera de ellas, usualmente designada como *tema*, es la parte del enunciado que se refiere a un hecho o hechos ya conocidos por el contexto precedente o a hechos que se pueden considerar como aceptados y que por ello no contribuyen, o contribuyen mínimamente, a la información suministrada por el enunciado emitido. La otra parte, usualmente llamada *rema*, contiene la información nueva que debe ser transmitida por el enunciado y, así, enriquece sustancialmente el conocimiento del oyente o lector. (Como ya se ha observado, algunos lingüistas norteamericanos usan aquí los términos ‘topic’ y ‘comment’ respectivamente.)” (Vachek 1966, p. 89). Conforme a la definición precedente podemos precisar nuestra caracterización del siguiente modo: en la fórmula canónica *eran dos gacelas que . . .*, *dos gacelas* es el rema o *comment* del enunciado con que se inicia el *Märchen*. Eguren modifica la fórmula dividiendo el enunciado preliminar en dos enunciados independientes: 1) ¡*Gacelas hermanas!* 2) *Eran dos*. En el enunciado 2) el sujeto tácito “gacelas” se vuelve tema o *topic* mientras que “dos” se vuelve rema o *comment*. La dislocación del clisé narrativo no se reduce, empero, al fenómeno que acabamos de describir. Igualmente desviante respecto de la fórmula tradicional es el valor de pasado —concluido y no repetible en relación con el ‘ahora’ del yo-narrador— que está implícito en *eran*. A propósito del estilo del *Märchen* señala Lüthi: “La fórmula ‘era una vez’ no pretende en modo alguno subrayar que lo narrado pertenece al pasado, sino busca sugerir, por el contrario, que lo que fue una vez tiene la tendencia a repetirse siempre.” (Lüthi 1968, p. 31). En nuestro poema *eran dos* implica, si se prescinde de todo lo que sigue, “ya no son dos” y si retrospectivamente se proyecta el final en el comienzo implica, todavía más radicalmente, “ya no son, ya no existen dos gacelas”.

animales se comporten como hombres(38). Sin embargo, en la medida en que los demás elementos del texto crean y simultáneamente frustran las expectativas que este género suscita en el lector, queda en pie la indecisión y, con ella, la extrañeza. Otro tanto nos ocurre con el *oculto dios campesino* al que se dirige la plegaria de las gacelas. ¿Debemos entenderlo como parte de un enunciado metafórico que abarca toda la cuarta estrofa? Todo el resto del poema, el supuesto marco de la supuesta metáfora, no nos provee la orientación adecuada para descodificarla: “gacelas en un bosque”, “gacelas que reposan en la playa”, “gacelas que huyen del cazador”, “gacelas que mueren”, he aquí una serie de unidades de sentido perfectamente compatibles entre sí pero lo bastante inconexas como para no permitirnos formar con ellas una isotopía compactamente estructurada en cuyo trasfondo la estrofa en cuestión se percibiera como una nítida quiebra y pudiera ser reinterpretada en forma satisfactoria. El contexto carece de la fuerza determinativa necesaria para desencadenar y dirigir la construcción de la relación metafórica en toda la estrofa.

¿Es este “dios oculto” una aparición fabulosa-normal como los geniecillos favorables o malévolos del *Märchen*? Nuevamente la indecisión y la extrañeza. Pero, además, si el dios es un dios, ¿no es lo normal que no esté a la vista? ¿no es redundante decir que está oculto? ¿en qué sentido oculto? ¿materialmente oculto tras un árbol como un genio de *Märchen*? ¿oculto a los sentidos corporales como suele estarlo un dios? ¿oculto para las gacelas? ¿para los demás? El texto no permite respuestas claras. Es simplemente extrañante y por eso mismo incita a la búsqueda de un sentido simbólico para todo el discurso poético y no sólo para la ‘anomalía’ difícil de categorizar de la cuarta estrofa.

Al mismo efecto colaboran otros elementos cuya función señalizadora es mucho menos notoria y sólo se percibe cuando la lectura integral de la poesía nos permite proyectar retrospectivamente sobre ellos la información final: la muerte de las gacelas.

Respecto del carácter narrativo del texto habíamos observado que las escenas representan momentos sucesivos de una magnitud temporal reducida cuyos puntos limítrofes son “mañana” y “tarde”. Una vez que sabemos que al

(38) “Mientras que en la leyenda y en la saga los hombres se espantan o al menos se admiran cuando los animales comienzan de pronto a hablar, en el *Märchen* ocurre exactamente lo contrario. El animal montaraz puede asustar al héroe del cuento pero en cuanto empieza a hablar, todo el temor se disipa. Y si en algunos relatos aislados el héroe dice en tales casos: ‘¿Qué? ¿Es que tú puedes hablar?’ esto se sale por completo del auténtico estilo de *Märchen*”. (Lüthi 1968, p. 29).

momento final de la secuencia le corresponde el suceso “muerte”, podemos entender las etapas anteriores como “previas a la muerte”. En relación con esta subestructura, un elemento de la primera escena, *bosque sombrío*, que alude al mismo ámbito en que morirán las gacelas, asume retrospectivamente un valor ominoso. A él contribuye en forma decisiva la ambivalencia propia de *sombrío*: “sombreado” y, en sentido metafórico-lexicalizado, “siniestro”, “tétrico”. El texto no favorece la desambiguación. Ambos significados se manifiestan con igual fuerza y liberan la cadena de connotados “oscuridad” - “temor” - “muerte”. Sin embargo —y aquí reside la peculiaridad—, el escenario en que se produce la muerte no es “oscuro-siniestro” sino “claro-tranquilizador”. Al *bosque sombrío* de la mañana le corresponde, en la última escena, el *claro de bosque en la tarde blanca*, que no sólo implica un cambio en la ubicación temporal y espacial, sino, sustancialmente, un cambio cualitativo-valorativo. La caracterización inicial de la tarde como “blanca” sensorializa una atmósfera de amortiguada luminosidad en la que los colores y las formas de los objetos se vuelven menos rotundos que bajo la luz meridiana. En este contexto el sintagma *claro de bosque* adquiere una especial capacidad connotativa: no se lo registra simplemente como “lugar libre de vegetación” (con el presupuesto implícito de que por estar libre de vegetación permite entrada a la luz) sino, sobre todo, como “lugar suavemente iluminado” (con el mismo tipo de claridad de la “tarde blanca”). Además, por su relación contrastiva con el bosque matinal “oscuro-ominoso-temible” del comienzo, genera connotados adicionales como “ausencia de temor” - “paz” - “restitución de la armonía perturbada por el presagio”. ¿Se nos sugiere que la muerte de las gacelas es una liberación, el tránsito a un estado más puro, un reencuentro con su ser más auténtico, un regreso al mundo ‘platónico’ de las ideas perfectas, de la belleza perfecta?

Obsérvese, por otra parte, que el poeta no nos dice *en el . . . o en un . . .*, sino *en claro de bosque*, como si se tratara de un ámbito ni determinable ni identificable entre otros de la misma especie, como si fuera algo así como el arquetipo de todos los claros de bosque designables. Si nos dejamos llevar —y en este poema parece inevitable— por la pendiente de las asociaciones subjetivas (o, en el mejor de los casos, intersubjetivas), esta estrofa egureniana nos conduce hasta aquel célebre *El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada . . .* con que Fray Luis de León nos describe el primer paso en el movimiento ascensional del alma hacia lo absoluto: la percepción de una realidad transfigurada, “sólo hermosura” y “sólo luz”, una hermosura y una luz jamás “gastadas” por los sentidos corporales.

La calma soberana de las gacelas, su distanciamiento del “mundanal ruido”

—para seguir expresándonos con términos de Fray Luis— encuadra muy bien dentro de este movimiento subliminar del texto hacia la desmitificación de la muerte como algo terrorífico. Su calma se revela a través de un gesto sintomático: están *reclinadas en los dulces helechos hermosos*, refugiadas en la imperturbabilidad vegetal de los helechos, cómodamente instaladas en un ámbito de pura belleza indiferente a las inquietudes de los hombres. En este aspecto la imagen de la huída es aun más elocuente —y también más extrañante—: no hay ninguna alusión a un desordenado apresuramiento nacido del terror; sólo se pone de relieve la gracia de sus movimientos (*tiernas, livianas*). La escena de la plegaria tampoco nos sugiere una oración motivada por el miedo, con el anhelo de buscar en el dios la salvación, sino tan sólo una actitud de serena concentración (*oraban, oraban*).

A la atmósfera de paz, belleza y armonía que emana de cada aparición y de cada acción de las gacelas, se le opone un único elemento desarmonico y perturbador: el *cuerno de caza* que anuncia la llegada del cazador y, con él, la irrupción de la violencia en un mundo que la desconoce y que, por eso mismo, está indefenso ante ella. Este contraste nos permite integrar la “cadena flotante” de connotaciones observadas hasta aquí en una relación de oposición correlativa de él: al par de elementos de sentido “mundo de las gacelas” versus “mundo de los cazadores” podemos adjudicarle, en el nivel de la subscriptio, el par isomórfico “vida contemplativa” versus “vida activa”. A partir de aquí podemos aventurar una hipótesis de lectura parcialmente isomórfica de la lectura correspondiente al nivel narrativo-descriptivo del texto. Debe quedar en claro, por cierto, que se trata de una hipótesis entre muchas posibles y que todas corren el riesgo de adentrarse en aquellas regiones “demasiado individuales” de que nos habla Barthes (Cf. más arriba, p. 80).

Estas gacelas humanizadas o, si se quiere, espiritualizadas de Eguren se nos insinúan como arquetipos de una forma de existencia más intensa y más rica, que permite el máximo desarrollo de las potencialidades privativamente humana pero que, a la vez, condena al aislamiento de las minorías y a la confrontación con un medio hostil en el que predominan valores de orden pragmático (cuya manifestación más directa y brutal es precisamente la caza).

Al hablar de minorías —tal vez habría que decir élites— incorporamos en nuestro intento de descodificación la red de connotaciones ligadas a las nociones “hermanas” y “dos” respectivamente. La primera de ellas tiene como posibles connotados “vinculación afectiva”, “semejanza espiritual” (es decir, “comunidad de sentimientos, intereses, experiencias, presupuestos y valoraciones sobre la realidad”), “análogas condiciones de existencia”, “análogo itinerario vital”, etc.

“Dos” connota, por su parte, “núcleo social mínimo”, “trato frecuente”, “conocimiento mutuo”, “intensa relación afectiva”, etc. De todo ello podemos conjeturar que a través de las gacelas se nos sugiere un tipo de vinculación particularmente estrecho, el único propicio para la comunicación más profunda, para la mutua compenetración (como la que se da entre amigos íntimos, hermanos dilectos o amantes). Las “dos” gacelas “hermanas” comparten un destino común como sólo pueden hacerlo los hombres o, más exactamente, ciertos hombres. Su plegaria al “dios que no se deja ver” puede entenderse como el fervoroso culto a un ideal de vida que permanece escondido, es decir, desconocido o incomprensible, para todos los demás. “Dos” es el número de la pareja pero también el de la “minoría mínima”, de la soledad compartida, de las afinidades selectivas. La muerte de las gacelas se nos aparece, así, como la consecuencia natural de la entrega mutua y de la consagración conjunta a un ideal existencial incompatible con el de las mayorías: al excluir a todos los demás de su comunidad de dos se excluyen a sí mismas del mundo. Es normal, entonces, que la muerte no se sugiera como un final traumático sino como una liberación, el hallazgo definitivo de la paz.

3.4 *Un paradigma de discurso simbólico: “Retrato del soldado desconocido” de Alberto Pimenta*

Con los dos análisis precedentes hemos incursionado en la problemática de las fronteras del símbolo. A través de Góngora y de Eguren hemos podido reconocer, respectivamente, casos límites de nitidez y de vaguedad. Ambos textos se han revelado, además, igualmente atípicos respecto del modelo ideal que esbozamos en la parte teórica de este trabajo para oponerlo al modelo de funcionamiento de la metáfora. Allí recalcamos que los elementos señalizadores del símbolo no eran caracterizables en términos de anomalía semántica o quiebra de la isotopía si queríamos alcanzar una fórmula de validez general. Por ello habíamos preferido subsumirlos en la categoría de los procedimientos de extrañamiento. Ahora bien, el soneto de Góngora nos ha demostrado que la quiebra radical de la isotopía puede tener una función decisiva para la clarificación del sentido profundo del símbolo y el poema de Eguren nos ha puesto ante un extraño caso de quiebra o anomalía semántica ‘a medias’, sólo registrable según que nos ubiquemos o no en el nivel de recepción correspondiente al *Märchen*.

Puesto que hasta aquí nos hemos esforzado en subrayar las limitaciones de

todo modelo de análisis y sus dificultades de aplicación cuando se pasa del terreno de las especulaciones teóricas al de las realizaciones literarias particulares, nos parece oportuno cerrar estas reflexiones con el examen de un texto que se ajusta idealmente al modelo propuesto y que, por lo mismo, puede ser considerado como ejemplo arquetípico de discurso simbólico cerrado y coherente, que ni ostenta su sentido profundo ni lo escamotea con los mecanismos propios de la metáfora. En él los connotados de los elementos extrañantes forman un sistema de recurrencias suficientemente extenso como para que un lector capaz de ubicarse en el horizonte de los presupuestos ideológicos del autor esté en condiciones de construir una hipótesis de lectura profunda que por estar sustentada en un amplio número de relaciones de proyección y de relaciones generadoras de isomorfismo no corre el riesgo de salirse en demasía de los límites del sentido controlado por el discurso. Se trata del texto, mencionado en el título, del poeta portugués Alberto Pimenta(39):

retrato do soldado desconhecido

cortou uma árvore. cortou os ramos da árvore.
deitou fora. ficou com o tronco. cortou um
pedaço do tronco. descascou. começou a escu
lpir o rosto do soldado desconhecido. alisou a
testa. cavou os olhos. contornou as bochechas.
achou que não estava parecido. continuou a esc
ulpir. enrugou a testa. cavou mais os olhos. afu
ndou as bochechas. achou que não estava parec
ido. fez um buraco na testa. outro na bochecha.
achou irreconhecível. disfarçou os buracos. re
puxou a testa. alisou as bochechas. cavou de
novo os olhos um mais fundo que o outro. ac
hou que não estava parecido. continuou a escul
pir. achatou alisou afundou. acabou-se-lhe a ma
deira. ficou só com uma cavaca na mão. deitou fora.

(39) En: *Os entes e os contraentes*, Coimbra 1971, p. 92. A continuación del texto portugués reproducimos la versión española de J. L. Rivarola, publicada en el suplemento cultural de "La Prensa" de Lima del 29 de agosto de 1976. A él remitimos para la información biográfica correspondiente. Todas nuestras referencias al texto se basan en esta traducción. Por razones de economía renunciamos a reproducir fielmente la disposición tipográfica del original.

(cortó un árbol. cortó las ramas del árbol. las tiró. se quedó con el tronco. cortó un pedazo de tronco. lo peló. comenzó a esculpir el rostro del soldado desconocido. alisó la frente. cavó los ojos. contorneó las mejillas. encontró que no estaba parecido. siguió esculpiendo. arrugó la frente. cavó más los ojos. ahondó las mejillas. encontró que no estaba parecido. hizo un agujero en la frente. otro en la mejilla. le pareció irreconocible. tapó los agujeros. emparejó la frente. alisó las mejillas. cavó de nuevo los ojos uno más hondo que el otro. encontró que no estaba parecido. siguió esculpiendo. acható aliso ahondó. se le acabó la madera. se quedó con una astilla en la mano. la tiró.)

Un primer contacto con el texto no nos permite descubrir ninguna fisura en su ensamblaje semántico. Ninguna expresión desviante, ningún fragmento de enunciado incompatible con el resto, ninguna anomalía interpretable como metáfora, ninguna 'figura retórica' si exceptuamos la reiteración, a modo de estribillo, de la frase *encontró que no estaba parecido*. Un texto simple, repetitivo, redundante, que describe las sucesivas fases de una acción presumiblemente artística con un detallismo casi enfadoso. Pero precisamente en este detallismo se perfila la intención de desconcertar al lector, de hacerlo poner en tela de juicio la validez de su primera lectura e incitarlo a buscar un sentido más 'trascendente' de acuerdo con sus presupuestos sobre las condiciones que debe llenar un mensaje que se presenta como literario ya por el solo hecho de aparecer formando parte de un libro de 'poesía' (en el sentido amplio —aristotélico— del término).

El bajo grado de probabilidad de los elementos extrañantes —en el que se funda su alta potencia connotativa— se manifiesta aquí en la quiebra sistemática, no de la isotopía del discurso, sino de las expectativas generadas en el lector a partir del título. La más elemental de ellas es que el texto pretende retratar, es decir, sensorializar, evocar, explicar o, sencillamente, verbalizar el complejo de nociones y presupuestos afectivo-valorativos que se nos ha transmitido bajo el rótulo de "soldado desconocido". Sin embargo, ya las primeras líneas del texto procuran demostrar que no se trata de eso sino de describir el intento fallido de un escultor por representar plásticamente al "soldado desconocido" (¿una entidad ideal o un individuo concreto? Más adelante volveremos sobre esto). Pero, además, el título crea otras expectativas dependientes no ya del contexto verbal inmediato sino del amplio contexto histórico-político-cultural en que se inserta la poesía. En el marco de las "modernas mitologías" —para utilizar aquí una noción tan lúcidamente examinada por Barthes— "soldado desconocido" connota usualmente una constelación de juicios de valor como "patriotismo", "sacrificio generoso por el bien de la comunidad", "muerte anónima pero gloriosa",

“acreedor de memoria y gratitud perennes”, etc. “Soldado desconocido” es uno de esos símbolos colectivos o “mitos” que por su carácter apelativo —por su capacidad de movilizar reacciones afectivas en los más amplios sectores sociales— se prestan idealmente a una utilización manipulativa. Como muchos otros símbolos similares puede ser empleado con éxito por una ideología que exalta la actividad bélica al servicio de la patria, independientemente de los medios aplicados y los fines perseguidos, como una de las máximas virtudes cívicas. El título de la poesía de Pimenta puede hacer creer, por tanto, que el texto se propone suscitar las emociones usualmente ligadas a los mencionados juicios de valor presuponibles en él. Pero ya las primeras líneas frustran tales expectativas y crean, así, una primera sensación de extrañeza. A cambio de lo probable encontramos la descripción pormenorizada —casi diríamos fatigante— de una labor artesanal: alguien prepara el material para esculpir el rostro del “soldado desconocido”, realiza varios intentos por lograr la expresión adecuada, fracasa todas las veces y renuncia finalmente a la tarea que se había propuesto. Los repetidos fracasos conducen, paralelamente, a la total destrucción del material empleado. De la madera de un árbol sólo queda una astilla inservible. El gesto de tirarla es demostrativo de su inutilidad y de la renuncia del escultor.

A lo largo de la descripción se multiplican los procedimientos de extrañamiento que obligan paulatinamente al lector a buscar un segundo sentido complementario o correctivo del literal, en vista de que éste se va mostrando cada vez más insatisfactorio y hasta absurdo a pesar de la compacta homogeneidad del discurso.

Extrañante es, ante todo, la exposición minuciosa de los preliminares del acto mismo de esculpir. La insistencia y el detallismo con que se sensorializa la preparación del material asombran por su aparente gratuidad. Lo obvio, poco significativo, intrascendente, adquiere un relieve antinatural. La recurrencia de la información aparentemente superflua nos fuerza a aguzar nuestra capacidad receptiva y a descubrir tras cada detalle trivial algo de inquietante. Reparamos, así, en el aspecto “destructivo” de las acciones cuidadosamente enumeradas y reiteradas: *cortó, cortó, tiró, cortó, peló*. Paralelamente percibimos que el aspecto “constructivo” de las mismas acciones (el intento de modelar una imagen) pasa a segundo plano. Esta sensación inicial se acrecienta al leer las descripciones de los sucesivos intentos, en los que se acumulan expresiones que connotan repetidamente el carácter “destructivo-agresivo” de los procedimientos del escultor. Observemos algunas de ellas:

cavó los ojos

cavó más los ojos
hizo un agujero en la frente. otro en la mejilla
cavó de nuevo los ojos uno más hondo que el otro.

La capacidad connotativa de *cavó los ojos* es todavía relativamente baja. En efecto, si se piensa en la realidad anatómica de las cavidades oculares, la frase puede parecer bastante natural. En la variación intensificadora *cavó más los ojos* adquiere ya una resonancia siniestra tanto a consecuencia de su reiteración como de su proximidad con *ahondó las mejillas*, donde el verbo *ahondó* resulta por su reducida esperabilidad altamente connotativo. Sobre el trasfondo de *contorneó las mejillas* (un enunciado esperable de acuerdo con nuestros presupuestos sobre las características de un rostro humano normal y de los procedimientos que debe utilizar un escultor para reproducirlas en un material duro), la acción de “ahondar” aparece doblemente extrañante: por una parte porque no corresponde a nuestros presupuestos sobre la configuración y, concomitantemente, la modelación de mejillas y, por otra parte, porque está en oposición, si no en contradicción, con la acción previa de “contornear”. No obstante, dentro del proceso “escultórico”, el grado de improbabilidad de “ahondar” no es todavía tan alto como el de “agujerear”. En *hizo un agujero en la frente. otro en la mejilla* culmina la tendencia extrañante manifestada en los enunciados anteriores y se condensa la cadena de connotados “destrucción” - “agresión” - “desfiguración”. La imagen del agujero en la frente y en la mejilla sensorializa a su vez, connotativamente, los estragos producidos en un rostro por la entrada de balas. A la luz de las asociaciones liberadas por esta frase la asimetría implícita en *cavó de nuevo los ojos uno más hondo que el otro* nos sugiere, nuevamente, el efecto destructivo de armas: el “ojo cavado más hondo” connota ya, con mucho mayor claridad que todos los enunciados anteriores referidos a este mismo proceso, “ojo destrozado”.

Respecto de las observaciones precedentes podría objetarse que todos los detalles que hemos caracterizado como extrañantes tendrían una explicación natural si partimos del supuesto de que lo que la poesía intenta tematizar es el intento fallido de un escultor por representar a un soldado herido, desfigurado, sin rostro (tanto en el sentido metafórico de “anónimo” como en el sentido literal de “vuelto irreconocible por los impactos de armas”). ¿Se nos sugeriría, entonces, que sólo una representación plástica con tales rasgos correspondería fielmente a la noción de “soldado desconocido”? Semejante hipótesis podría encontrar algún respaldo en la frase *acható alisó ahondó*, en la que la ausencia de los objetos que acompañaban a estos verbos en enunciados anteriores parecería connotar el esfuerzo del escultor por modelar un rostro en el que frente, ojos y

mejillas ya no sean discernibles. Que la intención comunicativa del texto no se agota aquí surge, sin embargo, con toda claridad del 'ritornello' *encontró que no estaba parecido* con su variante *le pareció irreconocible*. En este motivo radica el principal recurso de extrañamiento de todo el texto, ya que contiene un elemento que está en contradicción flagrante con la noción misma de "soldado desconocido": el escultor fracasa porque su obra "no se parece", es decir, no es copia fiel de un modelo, lo que implica el presupuesto de que el objeto de representación no es un ente abstracto —el arquetipo necesariamente sin rostro de todos los caídos anónimamente en la guerra— sino un individuo concreto con rasgos definidos. Y si el presunto escultor (reparamos ahora que el texto no lo menciona como tal) renuncia a su cometido, no es porque no logre expresar plásticamente un rostro "vuelto irreconocible" sino precisamente por lo contrario: porque "le parece irreconocible". ¿El "soldado desconocido" es entonces un "soldado conocido"? A través de esta discordancia se nos obliga a reconocer que el sentido literal del texto es un sin-sentido en tanto no lo pongamos en relación con un segundo sentido, diferente pero a la vez isomórfico del literal, capaz de dar cuenta del valor informativo de la contradicción. La construcción de la subscriptio está facilitada en este caso por el número relativamente amplio de elementos señalizadores y por la recurrencia en ellos del mismo tipo de connotaciones. De acuerdo con los connotados dominantes en el texto y de acuerdo con las relaciones entre los elementos connotadores podemos adjudicar a algunas de las unidades de sentido en el nivel de la pintura otras tantas unidades correlativas en el nivel de la subscriptio. Una vez fijado un cierto número de correspondencias más o menos nítidas, intentaremos elaborar una hipótesis de lectura integral que no podrá ser tan exhaustiva y 'exacta' como la del soneto de Góngora pero sí mucho menos fragmentaria y subjetiva que la del poema de Eguren. Enumeramos a continuación las correlaciones que nos proveerán la base para la descodificación global del texto:

"escultor" = "aparato estatal (y/o militar) que decide impunemente sobre la suerte de sus ciudadanos"

"árbol" = "pueblo utilizado como material de guerra"

"esculpir" = "modelar la conducta de los ciudadanos en consonancia con los propios fines belicistas y, concomitantemente, destruirlos, enviarlos a la muerte"

“parecido” = “grado de proximidad al ideal de soldado, concebido como instrumento dócil (acrítico, aéctico) y eficaz (valiente, infatigable) para alcanzar la victoria militar”

“insatisfacción por no hallar el parecido” = “insatisfacción del aparato estatal (y/o militar) por no lograr de sus soldados el máximo de eficiencia combativa”

“desaparición progresiva de la madera usada para esculpir” = “progresiva aniquilación moral y física de la masa de combatientes”

“astilla tirada” = “soldado muerto desechado como cosa inútil por el aparato estatal”

Como se puede ver, para establecer los elementos subscripcionales nos hemos apoyado en dos principios organizadores diferentes. Por una parte hemos tomado en cuenta las relaciones entre los elementos picturales y los presupuestos implícitos en ellas. Así, por ej., en la relación “escultor” - “árbol” presuponemos que la actividad del escultor consiste en usar cualquier objeto tomado como material a su arbitrio, en transformarlo, deshacer y rehacer su forma, cambiar la naturaleza y la funcionalidad que tenía antes de ser “material para esculpir” en una nueva naturaleza y una nueva funcionalidad o, por último, negarle la condición de “material para esculpir” y restituirlo a su condición anterior de simple objeto, destruyéndolo parcial o totalmente. Presuponemos, pues, una relación dialéctica de construcción y destrucción en la que cualquiera de los dos factores puede ser finalmente el dominante. Por otra parte, hemos procedido a sustituir sistemáticamente la ideología usualmente ligada a la noción de “soldado desconocido” por una contra-ideología antibelicista. Esta segunda operación no es en modo alguno arbitraria. Su objetividad está garantizada por la insistente recurrencia en el texto de las connotaciones analizadas más arriba y cuya función, como hemos podido comprobar, es poner de relieve que la actividad de e s t e escultor (el de la pintura) es “sólo-destructiva” y “nada-constructiva”: el “árbol empleado para modelar una imagen de soldado” y, por tanto, el “soldado vuelto material de guerra” (su correlato subscripcional) es usado, progresivamente desintegrado y finalmente abandonado por inútil cuando sólo queda un ínfimo resto de su condición previa al acto de convertirse en material.

Las correlaciones que acabamos de fijar configuran un esquema parcial de subscriptio que completaremos a continuación integrando en nuestra hipótesis de lectura nuevas correlaciones —y nuevos connotados, especialmente juicios de

valor— inferibles de las primeras. Pero, antes de hacerlo, es preciso tener en cuenta que para lograr una descodificación satisfactoria, es decir, que no traicione la intención comunicativa del texto (entendido como una acción ligada a una situación particular), debemos poder ubicarnos en el horizonte de las experiencias, juicios e intereses de su emisor. Con este fin será útil recordar que Pimenta prefirió emigrar de su país antes que hacer el servicio militar y convertirse, así, en instrumento de la guerra colonialista librada por Portugal en sus posesiones africanas. A la luz de este hecho surge aun más transparente el carácter denunciador de su poesía. Tomando en consideración todas estas premisas, el mensaje global resultante de las relaciones simbólicas verificadas en el texto podría resumirse así:

“Utilizar al pueblo con fines bélicos imperialistas es simple abuso —o uso en sentido estricto. Luchar y morir por la patria no es glorioso sino absurdo si la lucha carece de toda legitimación moral. El “soldado desconocido”, usualmente aceptado como símbolo de “holocausto generoso y constructivo”, de “noble renuncia al derecho a la vida por el bien de la patria” es uno de los “mitos” más frecuente y eficazmente utilizados por los sistemas totalitarios y belicistas para manipular la opinión pública y presentar bajo una cobertura agradable una realidad siniestra: mutilaciones y muertes carentes de sentido. El intento por representar icónicamente al “soldado desconocido” conforme a las convenciones establecidas por la ideología militarista es descabellado (y aquí llegamos al punto en que podemos resolver la contradicción que nos planteaba el texto en nuestra primera lectura). Es descabellado no porque se trate de una abstracción, de un arquetipo que, como tal, carece de rasgos identificadores, sino, sobre todo, porque “soldado desconocido” es una metáfora tramposa, un sustituto amable de “muerte mísera y absurda”, un modo pérfido de designar una realidad negativa como si se tratara de una realidad positiva, un eufemismo paragonable al más célebre de los acuñados en nuestro siglo: *campos de concentración* por “lugar de exterminio masivo”(40). El referente de la designación embellecedora no es otra cosa que el resultado del proceso de transformación de un ser humano en un despojo”.

Ahora estamos en condiciones de extraer de la aparente incongruencia entre el título y el texto una información adicional. En nuestra primera aproximación al texto habíamos observado que el título suscita expectativas que

(40) Sobre la función del eufemismo en los sistemas totalitarios cf. Thöming 1973, pp. 189-191.

resultan frustradas ya desde un comienzo. Nuestra conjetura inicial había sido: el texto se presenta como “retrato” y no lo es. Ahora podemos rectificarla: este texto es el único retrato legítimo del “soldado desconocido”, en la medida en que describe (retrata) un proceso de progresiva desfiguración y aniquilamiento (la transformación de un árbol, un elemento con vida, en una astilla inservible, en un mínimo resto de materia sin vida y sin funcionalidad). Es, además, un retrato por su disposición tipográfica, que evoca la forma predominante de fotos y cuadros. A la luz del sentido profundo del texto esta disposición —que cumple la función adicional de obligar al lector a deslindar las unidades de sentido presentadas como un continuo indiferenciado y fomentar así una lectura creativa— se nos revela como un producto de la tendencia a estructurar un discurso poético multidimensionado: el rectángulo representaría la proyección, en el nivel gráfico, de la idea anunciada en el título(41). Y esta idea es sometida, a su vez, a lo largo del texto, a un proceso de análisis crítico, de desintegración y de paralela reconstrucción sobre la base de nuevas premisas éticas. Con medios simbólicos la poesía desenmascara la ideología subyacente a un símbolo colectivo, pone de relieve su capacidad manipulativa y reemplaza el retrato por un anti-retrato despojado de todos los valores positivos tendenciosamente connotados por el símbolo convencional.

De acuerdo con el modelo de Barthes (Cf. nota 23), estaríamos aquí en presencia de un sistema semiológico terciario: el “mito”, concebido como signo cuyo significante es a su vez un signo (es decir, la relación de un significante con un significado), devendría en este texto significante de un significado tercero. Pero, además —y en esto reside la peculiaridad artística y la capacidad denunciadora y esclarecedora de la poesía de Pimenta—, en este último nivel el significado del texto contradice el significado del “mito” tematizado en él. Barthes denuncia la imposición, a través de la “mitología de la era burguesa”, de una información tendenciosa, que se vuelve tanto más efectiva cuanto más se oculta en la connotación recurrente de un mismo concepto. El texto de Pimenta representa la contracara positiva de ese mismo fenómeno pragmático y ratifica así, de modo ejemplar, la siguiente observación de Stierle:

(41) El que otros textos de Pimenta presenten una disposición gráfica similar no invalida la especial capacidad connotativa que se deriva, en este caso particular, de la correspondencia entre el nivel gráfico (pictórico) y el semántico (pictural-subscriptcional).

Barthes no cuenta con la posibilidad contraria: que se puede tematizar el análisis exhaustivo de todos los aspectos de un concepto mediante su diferenciación. Mientras que una posibilidad está determinada por el rol dominante del concepto respecto de sus manifestaciones connotativas, la otra está determinada por el rol dominante de dichas manifestaciones respecto del concepto. El concepto en su carácter abstracto —es decir, la perspectiva opuesta a la asumida por Barthes— se puede revitalizar, se puede volver objeto de una experiencia reflexiva en tanto se lo descompone en los distintos aspectos de su manifestación. En la realización de esta tarea —en la labor de establecer un número imprevisible de matices dentro de conceptos aparentemente dados como obvios y de posibilitar de este modo la reflexión sobre ellos— se podría ubicar la función positiva de una literatura ficcional que no confirma una ideología sino que la destruye (Stierle 1975, p. 151).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- W. Abraham, "Zur Linguistik der Metapher", Trier 1973 (policopiado)
- Aristóteles, *Poética* (Aristotle, *Poetics*, ed. D. W. Lucas, Oxford 21972)
 -----, *Retórica* (Aristotelis, *Ars Rhetorica*, ed. W. D. Ross, Oxford 1959)
- R. Barthes, *Mythologies*, Paris 1970 (1a. ed. 1957) (Barthes 1957)
 -----, "Eléments de sémiologie", en *Communications* 4, 1964, pp. 91-135
- K. Baumgärtner, "Der methodische Stand einer linguistischen Poetik", en *Jahrbuch für Internationale Germanistik* I, 1, 1969, pp. 15-43
- M. C. Beardsley, *Aesthetics. Problems of the philosophy of criticism*, New York 1958
- M. Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, New York 1962
- B. Brecht, "Kleines Organon für das Theater", en B. Brecht, *Schriften zum Theater*, Frankfurt 1957 (1a. ed. 1948) (Brecht 1948)

- Ch. Brooke-Rose, *A grammar of metaphor*, London 1958
- K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid 1950
- J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris 1966
- E. Coseriu, "Lexikalische Solidaritäten", en *Poetica* I, 1967, pp. 293-303
-----, *Sprache, Strukturen und Funktionen*, Tübingen 21971
- E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México 1955
- J. Dubois et al., *Rhétorique générale*, Paris 1970
- E. Fraenkel, *Horaz*, Darmstadt 1974
- A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966
- M. B. Hester, *The meaning of Poetic Metaphor*, The Hague 1967
- L. Hjelmslev, *Prolegomena to a theory of language*, Madison 21963
- W. Inghendahl, *Der metaphorische Prozess*, Düsseldorf 21973
- W. Köller, *Semiotik der Metapher*, Stuttgart 1975
- H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, tomo II, Madrid 1967
-----, *Elementos de retórica literaria*, Madrid 1975
- M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris 1973
- E. Leisi, *Der Wortinhalt*, Heidelberg 51975
- H-H. Lieb, *Der Umfang des historischen Metaphernbegriffs*, 1964 (Tesis de doctorado, Univ. de Colonia)
- J. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, München 1974
-----, *Die Struktur des literarischen Symbols*, München 1975
- G. Lüdi, *Die Metapher als Funktion der Aktualisierung*, Bern 1973

- M. Lüthi, *Es war einmal . . . Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen ³1968
- U. Oomen, *Linguistische Grundlagen poetischer Texte*, Tübingen 1973
- H. F. Plett, *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, Hamburg ²1973
- Quintilianus, *Institutio Oratoria*, ed. L. Radermacher, Leipzig ⁶1971
- F. Rastier, "Systématique des isotopies", en A. J. Greimas et al., *Essais de sémiotique poétique*, Paris 1972, pp. 80-105
- R. Reitzenstein, *Zur Sprache der lateinischen Erotik*, Heidelberg 1912
- P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris 1975
- A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964
- W. B. Stanford, *Greek Metaphor, Studies in Theory and Practice*, Oxford 1936
- K. Stierle, *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München 1975
- J. C. Thöming, "Bildlichkeit", en *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, ed. H. L. Arnold y V. Sinemus, tomo I, München 1973
- T. Todorov, "On Linguistic Symbolism", en *New Literary History*, VI, 1974, pp. 110-134
- J. Vachek, *The Linguistic School of Prague*, Indiana 1966
- H. Weinrich, "Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld", en *Romanica*. Festschrift für G. Rohlf, Halle 1958, pp. 508-521
- , "Semantik der kühnen Metapher", en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37, 1963, pp. 325-344
- , "Semantik der Metapher", en *Folia linguistica* I, 1967, pp. 3-17
- , [Intervenciones en] "Die Metapher" (Bochumer Diskussion), en *Poetica* 2, 1968, pp. 101-121

