

ÍNDICE

SÍMBOLOS Y ABREVIATURAS	12
PRESENTACIÓN	13
CAPÍTULO I: COMUNICACIÓN Y LENGUAJE POÉTICO	
1. LA COMUNICACIÓN	23
1.1. El proceso comunicativo	24
1.2. Las funciones del lenguaje	25
1.3. La función poética	28
2. LA COMUNICACIÓN LITERARIA	36
2.1. Connotación y denotación	38
2.2. Análisis del significado	43
3. LENGUAJE POÉTICO Y POESÍA DE ARAGON	59
3.1. Poesía	62
3.2. Forma y contenido	65
3.3. Las figuras	74
3.3.1. Las figuras fónicas	77
3.3.2. Las figuras sintácticas	80
3.3.3. Las figuras semánticas	82
3.3.3.1. Los tropos	83
3.4. La imagen	89
3.5. La analogía	94
3.6. La comparación	102

CAPÍTULO II:
LA METÁFORA

1. SUSTITUCIÓN E INTERRELACIÓN	119
1.1. Aristóteles	120
1.2. Quintiliano	121
1.3. Dumarsais	123
1.4. Brooke-Rose	124
1.5. Black	125
2. DE LA SEMEJANZA A LA EQUIVALENCIA	130
2.1. La semejanza	130
2.2. La equivalencia	134
3. LAS MANIFESTACIONES METAFÓRICAS	138
3.1. Las metáforas nominales	144
3.1.1. La identificación	148
3.1.1.1. Análisis	153
3.1.2. La clasificación	157
3.1.2.1. Análisis	159
3.1.3. La caracterización	163
3.1.3.1. Análisis	164
3.1.4. SN+de+SN	166
3.2. La metáfora verbal	170
3.3. La metáfora adjetiva	187
3.3.1. SN+ÊTRE+ADJ	189
3.3.2. SN+ADJ	196
3.4. Recapitulación	200

CAPÍTULO III:	
ANÁLISIS DE LAS MANIFESTACIONES METAFÓRICAS EN POEMAS DE ARAGON	
1. Les pages lacérées	204
2. Entracte	212
3. Le bouquet	225
4. Prose du bonheur et d'Elsa	232
5. Entre assieds-toi soleil et qu'à tes pieds se couche	241
6. Zone libre	250
7. Un accent de l'éternité	262
8. Sais-je pourquoi je l'ai suivi	268
9. Prière d'Elsa	282
CONCLUSIONES	309
BIBLIOGRAFÍA	317
ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS	325
ÍNDICE DE TÉRMINOS	329

Símbolos y abreviaturas

CV	complemento verbal
Det	determinante
L/LOC	locutor
M,O	predicados (de substantivos)
N	nombre
<i>O.P.I</i>	<i>Oeuvre Poétique</i> vol. I
<i>PRob.</i>	<i>Petit Robert</i>
R	relación
S	archisemema
s_1	sema
SN	sintagma nominal
SNo	sintagma nominal sujeto
SV	sintagma verbal
Tm	término metafórico
Tp	término propio
$\forall x$	para todo x
\wedge	conjunción lógica
Σ	significado (semema)
\in	pertenece a
\cong	similitud
\equiv	equivalencia aproximada
\sim	identificación
\Rightarrow	implicación lógica
\Leftrightarrow	equivalencia lógica

PRESENTACIÓN

La presente investigación tiene por objeto el estudio de la metáfora en la poesía de Louis Aragon. La metáfora, que es uno de los recursos lingüísticos más utilizados en la poesía, afecta a la significación, y, por ello, nuestro propósito es analizar, desde una perspectiva semántica, su mecanismo y aplicar el estudio y el análisis de este fenómeno lingüístico a la poesía de Louis Aragon.

Antes de proceder a la explicación de los criterios seguidos respecto a la elección del objeto, la sistemática utilizada, la aplicación metodológica para su estudio y las teorías consultadas, cabe reseñar brevemente el interés genérico que ha motivado este trabajo.

En un discurso académico, a principios de 1965, Louis Aragon reveló una vocación que había mantenido silenciada durante muchos años; de joven soñaba ser un lingüista:

...dès mes premières années conscientes, il y a avait en moi, très profondément, une vocation secrète, et dont je pensais encore ces jours-ci que personne ne savait rien. Je n'en avais parlé qu'à ma mère, quand celle-ci, m'entendant dire que pour rien au monde je ne voulais être médecin, m'avait demandé: Bon, mais alors qu'est-ce que tu veux être? Et j'avais répondu: Je veux être linguiste!...

Je n'ai donc pas été linguiste, au sens académique des choses. Je n'ai pas fait les études que cela aurait demandé. Mais toute la vie, dans le secret de mon coeur, je me suis considéré comme un linguiste, de peu de savoir voilà tout, mais un linguiste.¹

¹«Puisque vous m'avez fait docteur», *L'O.P.* VI, p. 1180-1181. Este discurso fue publicado en les *Les Lettres françaises*, el 14 de enero de 1965. El encabezamiento empezaba así: «Le 7 janvier, à l'Université d'état Lomossov de Moscou, Aragon a reçu des mains du recteur le diplôme de docteur ès sciences philologiques...».

Roman Jakobson, lector de Aragon, afirmaba en 1973 que entre los numerosos trabajos de lingüística general de los años sesenta en los que se abordaba la problemática del lenguaje debían citarse en lugar destacado las novelas *Blanche ou l'oubli* de Aragon y *La mise en mots* de Elsa Triolet².

La pasión de Aragon por la lingüística procede del periodo dadaísta en el que el lenguaje se convertía en objeto de debate³. En el movimiento surrealista continuaron las discusiones sobre los problemas del lenguaje y en un «proyecto de biblioteca», elaborado por Aragon y suscrito por Breton, ya se mencionaban las obras de Michel Bréal, Frédéric Paulhan y Arsène Darmesteter. Nada extraña pues que Aragon se interesara por la lingüística, como tampoco lo es que su libro *Blanche ou l'oubli* empiece con una larga cita de *La vie de Mots étudiée dans leurs significations* de Darmesteter y otra de *Cartesian linguistics* de Chomsky⁴.

Aragon no sólo ha escrito poemas y novelas sino que también ha teorizado sobre su escritura, la mayoría de sus libros contienen una reflexión sobre las características de su producción. La curiosidad por los idiomas y su seriedad en resolver las dificultades que comportan las traducciones de poetas extranjeros, revelan también una sensibilidad lingüística que queda de manifiesto en el siguiente comentario con motivo de la publicación de un poema de V. Maïakovski en francés:

J'ai entendu lire Maïakovsky. Et je voulais conserver à la traduction ce caractère de coups de poing répétés de ses vers, brisés en tronçons. Dans la mesure du possible. Il faut pour cela tâcher de conserver au poème le rythme au défaut de la rime. Encore une fois cela ne va pas sans arbitraire.

² Vid. « Le métalangage d'Aragon », *L'Arc*, 53, 1973, p. 79.

³ Vid. ARBAN, D., *Aragon parle*, Ed. Seghers, Paris 1968.

⁴ En esta obra *l'alter ego* del autor Gaiffier nos describe la pasión de algunos círculos, en los años 20, por la poesía y la lingüística.

Cela présente l'avantage de forcer les traducteurs à garder aux images de l'original leur caractère serré, le sérieux de l'ellipse poétique.⁵

Esta cita de Aragon nos descubre una poética que se reclama a la vez escritura y lectura. La poética de Aragon conjuga una preocupación por la forma, derivada de sus inquietudes vanguardistas y retóricas, y por el contenido que confirma la idea de que para él «la langue c'est d'abord un instrument de communication».

El mensaje poético, para Aragon, se organiza, fundamentalmente, en torno a dos funciones: una función básica, la referencial, y una función dominante, la poética. El reto para el poeta consistió en evitar que la función referencial quedara desdibujada por la preeminencia de la función poética. Por ello, percibimos en toda su obra poética un esfuerzo por conseguir una adecuación dialéctica entre la forma y el contenido.

Inmerso en una época difícil y contradictoria, el poeta dadaísta y surrealista se adhirió, a partir de los años treinta, a una poesía de circunstancias que su amigo Paul Éluard reivindicó como ejercicio legítimo de los poetas. Las dificultades para publicar durante la ocupación obligaron a Louis Aragon a recurrir a la tradición trovadoresca, se proclamó el continuador de Arnaut Daniel y aconsejó el empleo del hermetismo, una técnica poética que se caracteriza por hablar de aquello que no se menciona y en la que el lenguaje figurado, y, por consiguiente, la metáfora, adquiere una importancia fundamental. La metáfora también ocupa un lugar destacado en la poesía amorosa de Aragon en la que Elsa, la mujer que ha recibido el homenaje mayor que un poeta pueda hacer a su amada, es motivo constante de creación metafórica.

⁵ «Introduction à la lecture d'*A pleine voix*», *L'O.P.* II, pp. 728-731. En *Chroniques du bel canto*, publicado conjuntamente con *Chroniques de la pluie et du beau temps*, Les Éditions Français Réunis, Paris 1979, (artículos publicados en la revista *Europe* entre 1946 y 1949) Aragon comenta la traducción de algunos poemas de Jordi de Sant Jordi realizada por Nelli. Su crítica no consiste en llamar la atención sobre la transformación del decasílabo catalán en alejandrino francés sino en una interesada manipulación del significado de algunos versos.

La concepción poética de Aragon, la temática de sus poemas, me han hecho descubrir un gran escritor en el que el lenguaje siempre ha sido motivo de preocupación. Entre los recursos lingüísticos del poeta la metáfora ocupa un lugar muy importante. De ahí nuestro interés por esta figura creadora constante de significado, capaz de violentar nuestro ordenamiento del mundo y, a la vez, seducirnos, no sólo por lo que implica de transgresión, sino también, porque permite ensanchar los límites de nuestra imaginación.

Nuestro estudio de la metáfora se centrará esencialmente en el ámbito de la semántica, sin obviar el marco general de la lingüística en la que se inscribe. También haremos una obligada referencia al tratamiento que la metáfora ha recibido por parte de otras disciplinas.

En efecto, la metáfora, que ha sido objeto de estudio desde Aristóteles y centro de atención de la poesía, la literatura, la filosofía, la lingüística, la psicología, la psiquiatría, etc., ha generado una producción bibliográfica extraordinaria y una diversidad de opiniones derivadas todas ellas de los distintos criterios en que se aborda. La lingüística no ha permanecido al margen de esta gran diversidad de criterios: «autant de théories linguistiques, autant de conceptions de la métaphore» nos señala Robert Martin⁶.

Dos milenios de tradición retórica y, en estos últimos años, una importante producción específicamente lingüística nos permiten articular el tratamiento de la definición de Aristóteles de la metáfora: «la aplicación a una cosa de un nombre que designa a otra aplicación que se hace del género a la especie o de la especie al género o de la especie a la especie o según la relación de analogía» (*Poética*. 1457 b7), en torno a dos puntos de vista distintos, uno monístico y otro dualista. El primero se basa en el método sustitutivo y el segundo en los métodos comparativo y interactivo.

⁶ *Pour une logique du sens*, PUF, Paris 1992, p.205. (1a. ed. 1983)

Hemos elegido el método interactivo por activa porque creemos que según este método se produce una interrelación entre los dos significados implicados, y por pasiva porque, como afirma Irène Tamba-Mecz, «les principes de substitution et de changement de sens d'un mot dans le discours violent les définitions les plus élémentaires de la sémiotique et, en particulier, celle su signe linguistique»⁷ y también porque, como ha demostrado F. Soublin, no siempre un enunciado comparativo es transformable en metáfora⁸.

Tanto la teoría sustitutiva como la interactiva afirman que la metáfora se fundamenta en la semejanza. Sobre la base de una serie de operaciones lógicas demostraremos esta semejanza y afirmaremos que en toda manifestación metafórica subyace la noción de equivalencia.

Cuando se afirma: *Cette femme est mon jasmin, Ma cithare s'émerveille, Sans le savoir je gifle la nuit*, no se pretende en absoluto dar una "idea de veracidad". Todas las manifestaciones metafóricas se sustraen a la lógica de la verdad y, con ello, se supera la no pertinencia del predicado o, si se prefiere, la incompatibilidad o la contradicción semántica. Los poetas, cuando hacen afirmaciones de este tipo, sólo exigen la complicidad del lector.

Toda manifestación metafórica implica una combinación sintagmática y consiguientemente también una combinación semántica. Las restricciones selectivas que para Katz forman parte del componente semántico nos indican las posibilidades de combinación y nos permiten descubrir las incompatibilidades que se originan en las combinaciones sintagmáticas.

El análisis componencial de los significados de las manifestaciones metafóricas nos permitirán probar las

⁷ *Le sens figuré*, PUF, Paris 1981, p. 28.

⁸ «Sur une règle rhétorique d'effacement», *Langue Française*, 11, 1971, p. 105, Soublin insiste en que es imposible realizar tal operación y da el siguiente ejemplo: «Mais la tristesse monte en moi comme une mer».

incompatibilidades semánticas. Para descomponer en rasgos semánticos el significado hemos considerado oportuno partir de la definición que nos ofrece el diccionario. Éste transmite, por regla general, una información cognoscitiva de validez universal basada fundamentalmente en el viejo principio de la definición aristotélica por «genus proximum et differentiam specificam». A pesar de su voluntad de querer registrar esos dos fenómenos lingüísticos fundamentales que son la metáfora y la metonimia, no siempre la definición nos facilita explicitar aquellos rasgos que nos permiten hablar de metáfora. Con ello constatamos la dificultad que existe, algunas veces, para extraer la matriz semántica del significado afectado por la metáfora y el subjetivismo que se deriva de tal propósito.

Tomando como referencia la clasificación establecida por Pottier, seguiremos el criterio de enumerar los rasgos semánticos más genéricos, a continuación, los rasgos específicos, y, finalmente, aquellos rasgos semánticos variables y connotativos que el lingüista denomina virtuales.

Para poder describir las distintas manifestaciones de la creación metafórica a nivel semántico recurriremos a su aspecto morfosintáctico y nos serviremos de las aportaciones de los modelos propuestos por J. Tamine, I. Tamba-Mecz y M. Badia.

Nuestro corpus son las obras del autor, incluidas en la segunda edición, revisada y ampliada, de *L'Oeuvre Poétique* de Aragon (Messidor, Paris 1989).

La bibliografía sobre la metáfora es extraordinariamente abundante, así como también son numerosas las teorías sobre el tema; en nuestro estudio se han privilegiado las aportaciones de los lingüistas francófonos así como las de Montserrat Badia, sin obviar aquellas otras que contribuyen a dar una coherencia a este trabajo. Debemos mencionar, también, en este apartado, el lugar destacado que se ha dado al diccionario *Petit Robert*, (edición de 1990), versión abreviada del *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, conocido también como el *Grand Robert*, que a pesar de tener menos

ejemplos ofrece mejoras en lo que concierne a las definiciones y a las clasificaciones de su homónimo, así como, también, al *Diccionario de la lengua española (DRAE)* (vigésima primera edición, 1992)

El trabajo consta de tres partes que corresponden respectivamente a:

- 1) Enmarcar la metáfora en el contexto general del proceso comunicativo.
- 2) Abordar los aspectos de la metáfora.
- 3) Aplicar y ejemplificar la teoría escogida a una selección de poemas de Aragon.

De lo anteriormente expuesto, la sistemática resultante es la siguiente:

Primera parte:

Tras una breve referencia al marco general de la comunicación, en la que destacamos el esfuerzo de Louis Aragon por conseguir una adecuación dialéctica entre forma y contenido, tal como ha quedado reflejado en los numerosos prefacios de sus obras poéticas, abordamos dos conceptos claves en el estudio del lenguaje literario: la connotación y la denotación. La denotación indica un valor informativo-referencial de un término, regulado por el código, y la connotación, una serie de valores secundarios estrechamente ligados a códigos socio-culturales. Ambos conceptos nos incitan a acometer el estudio del significado y su análisis.

El análisis componencial nos resultará imprescindible para descubrir el fenómeno de la metáfora desde una perspectiva semántica. También se realiza un estudio limitado del lenguaje poético de Aragon que estuvo sujeto a las influencias estéticas de los diversos movimientos en los que participó: dadaísmo, surrealismo y realismo socialista; el propósito no es otro que el de señalar desde una óptica lingüística algunos de sus recursos fónicos, morfológicos, sintácticos y semánticos,

todos ellos catalogados por la Retórica y que contribuyen a resaltar la función poética. Insistiremos sobre las características de las imágenes en la poesía de Aragón y sobre la distinción entre comparación y metáfora, tanto en el nivel formal como semántico.

Segunda parte:

Con la definición aristotélica de la metáfora iniciamos una rápida exposición de las diversas teorías existentes, centrando nuestro interés en dos concepciones enfrentadas: la teoría sustitutiva, en la que se afirma que en la metáfora se realiza la sustitución de una palabra o significado por otro, y la teoría interactiva, que insiste en la interrelación entre los significados implicados.

Partidarios de esta última teoría, proponemos un modelo descriptivo basado en la naturaleza de los términos que intervienen en las manifestaciones metafóricas -combinaciones sintagmáticas incompatibles en el nivel semántico- y las relaciones sintácticas que se crean entre ellos. Según la naturaleza de los términos hablaremos de metáforas nominales, verbales o adjetivas. Las metáforas nominales comparten una estructura que responde a la fórmula SN1 R SN2. El tipo de relación sintáctica que se establece entre los dos sintagmas nos permitirá hablar de identificación, clasificación y caracterización. Las manifestaciones metafóricas verbales gravitan en torno al verbo; las relaciones que se originan entre los significados afectados manifiestan una incidencia del metaforizante sobre el metaforizado.

Las manifestaciones metafóricas que gravitan en torno al adjetivo presentan dos tipos de estructuras diferenciadas: SNo+Être+Adj. y SN+Adj. En ambos casos la relación sintáctica implica una caracterización. La interacción que se produce entre los significados hace que se transfieran al metaforizado todos aquellos rasgos semánticos necesarios para superar la contradicción semántica inicial de la combinación sintagmática en la que se inscribe la manifestación metafórica.

Tercera parte:

Después de realizar una selección de poemas de Aragon correspondientes a las diversas etapas de su producción, desde el periodo surrealista hasta los últimos poemas de su vida, se estudian las manifestaciones metafóricas presentes en los versos de los poemas escogidos.

Insistiremos, nuevamente, en las incompatibilidades semánticas de las combinaciones sintagmáticas. En las manifestaciones metafóricas de tipo verbal constataremos que el sintagma verbal puede establecer una relación metafórica con el sujeto y con cualquiera de sus complementos. Estableceremos las matrices semánticas de los significados básicos implicados y observaremos cómo se neutralizan las incompatibilidades semánticas a través de la incidencia del metaforizante sobre el metaforizado. Asimismo comprobaremos cómo el modo verbal empleado nos obliga a matizar esta incidencia.

Esta dimensión semántica de los tiempos verbales, también, será estudiada en las manifestaciones metafóricas nominales donde se infringe la regla de selección entre sintagmas relacionados por el verbo “ser”. En este tipo de metáforas el rasgo común que nos permitirá la identificación nos será sugerido por el contexto poemático o, en su defecto, por toda la obra poética de Louis Aragon.

CAPÍTULO I

COMUNICACIÓN Y LENGUAJE POÉTICO

1. LA COMUNICACIÓN

Aragon evidenció a lo largo de su obra una clara voluntad de comunicarse y por ello concibió la literatura como medio de comunicación⁹. Sus deseos, sus preocupaciones y sus confidencias, que llenan las páginas de una extensa y dilatada producción, van dirigidas a unos destinatarios que tienen a veces nombres propios. Para llevar a cabo este propósito, Aragon no sólo tiene en cuenta el destinatario de su mensaje, sino también el contenido y la forma de aquello que quiere transmitir. En Aragon existe el «souci de créateur qui, son plaisir pris, ne pourra considérer son poème achevé que si, dans son mouvement, il a acquis sa communicabilité suffisante pour que le poème fasse son chemin dans d'autres esprits. Aragon, se lisant à haute voix, suivait de l'oeil, obliquement, ce qui pouvait apparaître d'émotion, d'adhésion ou de réticence sur le visage de l'auditeur ce jour-là choisi. Par ailleurs, lui-même écoutait sa voix, la musique de sa voix dans le poème. Une autre sorte de vérification portant sur la chair langagière, sur la matière sonore de l'écrit»¹⁰.

⁹ ARAGON, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, Paris 1964, p. 15, afirma que él escribe «pour connaître et par là communiquer à autrui ce que j'ai appris».

¹⁰ GAUCHERON, J., «L'homme par son chant traversé», *Europe*, 745, 1991, pp. 19-20.

Esta preocupación por la forma y el contenido del mensaje, así como por el destinatario, nos sirven de argumento para abordar sin más preámbulos la problemática de la comunicación.

1. 1. EL PROCESO COMUNICATIVO

Es evidente que para comunicar aquello que uno desea, Aragon, o cualquier otro emisor, debe codificar, es decir, elegir de entre los signos conocidos de la lengua aquéllos que pueden expresar su idea; una vez seleccionados y combinados, esto es, codificados, el emisor los materializará fonética o gráficamente.

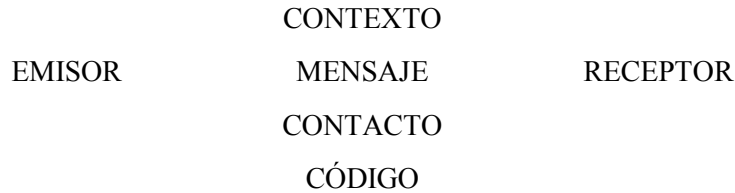
Compartimos la opinión de Martínez García de que «lo que se encodifica no son las cosas reales ni las experiencias vividas, sino "nociones de cosas y de experiencias"; nociones que, como entidades codificadas, son "intersubjetivas" no individuales»¹¹. Como podemos observar esta última precisión permite a Martínez García rechazar las teorías que niegan la naturaleza bien mental o social del contenido lingüístico como las de Stender-Petersen, que afirman que el lenguaje poético comunica «una cadena de emociones, no de nociones de emociones», así como, también, las de Spitzer, D. Alonso, y C. Bousoño, que mantienen que el poema transmite «un contenido psíquico individual tal cual es, en su "**unicidad**"»¹².

El proceso inverso a la codificación es la decodificación; el receptor identifica e interpreta las secuencias fónicas transmitidas a partir de unas mismas normas comunes de transformación -el código- y del conocimiento del mundo que comparte con el emisor del mensaje.

¹¹ *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, 1975, p. 118.

¹² *Ibid.*

Al referirnos a estos dos procesos -la codificación y la decodificación- hemos explicitado, también, otros elementos esenciales de todo acto comunicativo: el mensaje, el emisor y el receptor. Por último, añadiremos dos nuevos referentes o factores constitutivos para completar el proceso de la comunicación lingüística: el **contexto** (los mensajes remiten siempre a un contexto -objetos, fenómenos, ideas de que se ocupa el mensaje-) y el **contacto**¹³. Este proceso, según Jakobson, puede ser esquematizado así:



1.2. LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE

A cada uno de estos factores señalados anteriormente le corresponde una función determinada del lenguaje y que esquematizamos nuevamente así:

¹³ JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona 1984, p. 352, afirma que «Para que sea operante, el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia (un "referente" según otra terminología, un tanto ambigua), que el destinatario puede captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; ... un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación».

	factor: CONTEXTO	
	función: REFERENCIAL	
factor: EMISOR	factor: MENSAJE	factor: RECEPTOR
función: EMOTIVA	función: POÉTICA	función: CONATIVA
	factor: CONTACTO	
	función: FÁTICA	
	factor: CÓDIGO	
	función:	
	METALINGÜÍSTICA	

Como se ve, este esquema deriva de la teoría de las funciones de K. Bühler¹⁴. Para él, todo signo actualizado (mensaje) implica la presencia simultánea de un **emisor**, de un **receptor** y de **objetos y relaciones** (referentes). Entre el mensaje y cada uno de estos tres elementos se establecen determinadas relaciones: **las funciones**. De ahí, que podamos hablar de función **representativa** (el mensaje representa o simboliza la realidad), de función **expresiva** (el mensaje refleja la actitud del emisor como resultado de una emoción o sentimiento) y de función **apelativa** (el mensaje pretende alterar la actitud del receptor)¹⁵.

Jakobson no sólo altera la denominación de las funciones de Bühler, llamándolas **referencial**, **emotiva** y **conativa**, en lugar de representativa, expresiva y apelativa, respectivamente, sino que añade otras tres funciones: **la poética**, **la fática** y **la metalingüística**.

¹⁴ BÜHLER, K., *Teoría del lenguaje* (1934), Revista de Occidente, Madrid 1967, p. 69 y ss.

¹⁵ ROJO, G., «El lenguaje, las lenguas y la lingüística», *La Lalia*, 1, Univ. de Santiago de Compostela, 1986, pp. 24-25, advierte del grave equívoco que se ha producido en la utilización del término función y afirma que para «conservar la idea de Bühler en su lugar correcto, podemos decir que la representativa, la expresiva y la apelativa son **dimensiones** del lenguaje y del acto lingüístico (o de la comunicación). En efecto, un mensaje puede ser visto como un triángulo cuyos tres lados miran, respectivamente al hablante, al oyente y a aquello a lo que se hace referencia. Son, pues aspectos, componentes o, si se acepta la propuesta que acabamos de hacer, dimensiones del mensaje (y del lenguaje)».

La función **fática** es aquella que tiene como finalidad la de iniciar, mantener o concluir la comunicación. La relación que se establece entre mensaje y código determina la función **metalingüística** y se da en aquellos mensajes que tienen como objeto el código¹⁶. En todas estas funciones subyace la relación mensaje y elemento de la comunicación (emisor, receptor, contexto, código, contacto).

Finalmente, el lenguaje realiza una función **poética** cuando el mensaje se orienta hacia sí mismo. Como veremos con más detalle, esta función requiere un comentario específico.

Para Jakobson, el lenguaje es un haz de funciones. «Este haz no es una simple acumulación, sino una jerarquía de funciones»¹⁷, con lo cual podemos afirmar que las distinciones que establecemos entre los mensajes son el resultado de la presencia ordenada de las diferentes funciones del lenguaje y por eso «tiene mucha importancia saber cuál es la función primaria, y cuál es la secundaria»¹⁸. Es evidente que el predominio de una sobre otra lo establece el emisor.

Existen otros criterios acerca de la teoría de las funciones que cuestionan la terminología empleada por Jakobson; algunos de ellos¹⁹ critican al lingüista ruso por situar en un mismo nivel todas las funciones. No es difícil ver las importantes consecuencias que pueden derivar de este planteamiento, y por ello es necesario recordar que en todo discurso existe una función básica: la **referencial**, y otras secundarias: **emotiva**, **poética**, **conativa**, **fática**, **metalingüística**, que son todas las que hemos descrito. En efecto, nos limitaremos a señalar que la única función que no puede omitirse en un discurso es la función referencial.

¹⁶ Vid. JAKOBSON, R., «Le métalangage d'Aragon», *op. cit.*, pp. 79-84.

¹⁷ *Ensayos de lingüística general*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Vid. MOUNIN, G., «Les fonctions du langage», *Word*, 23, 1-2-3, I, 1967.

Ahora bien, cuando hablamos de función básica no lo hacemos en el sentido de función dominante; basta con tomar el ejemplo del mensaje poético para explicarlo: éste puede abarcar todas las funciones, pero la función dominante siempre será la poética.

1.3. LA FUNCIÓN POÉTICA

Para Jakobson la orientación del mensaje sobre sí mismo, en su propia forma, constituye la función poética del lenguaje. Por lo tanto, esta función se distingue de las otras porque el mensaje se centra en sí mismo, en lugar de orientarse hacia los otros referentes: emisor, receptor, código, contacto y contexto.

Las indicaciones «la orientación (Einstellung) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje»²⁰, «la puesta de relieve del mensaje en sí mismo»²¹ pueden interpretarse como el hecho de dar preeminencia a la forma en detrimento del contenido por medio de recursos fónicos, morfológicos, sintácticos y semánticos. Veamos algunos ejemplos en los versos del poema *La faim de l'homme*:

Je m'étends je m'étends par des chemins étrangers
 Mon ombre se dénante et tout se dénature
 La forêt de mes mains s'enflamme
 Mes cheveux chantent
 Colonie
 C'est la chanson des colonies
 Mille et mille et mille et mille
 Mille et mille et mille fois
 Dans le jardin j'entends des voix

²⁰ *Ensayos de lingüística general, op. cit.*, p. 358.

²¹ *Ibid.*, p. 19.

Drôle d'air d'un temps dérisoire
Au jour
Le jour
A moi
L'émoi
La machine à faire le bleu
Tout à coup s'exprime en ces termes
Touche et tombe
Tire et tire
Traîne ou tresse
Bouge bouge bouge
Verse perce caresse
(*L'O.P.* I, pp. 691-692)

o bien en estos versos dedicados a Fernand Léger:

Eugène passe-moi le mirliton

Léger Léger il pleut bergère
Le monde est en dérangement
Qu'importe si je mens ou j'erre
La guerre n'est pas passagère
Et l'homme y fait son logement
Marchons marchons marchons légère
Sans bousculer les étagères
Sans casser la crosse aux fougères
Car c'est toujours le régiment
Léger Léger marchons légère
Léger marchons légèrement

Pardonnez pardonnez-moi ce langage
(*L'O.P.* VI, p. 285)

Como puede verse, estos dos textos atraen la atención del lector no por su contenido sino por sus características formales. Aragon no siempre ironiza sobre los recursos formales en poesía, sólo con leer los

prefacios de sus libros de poemas nos daremos cuenta de la importancia que les da. Podríamos hablar en el caso de Aragon de un persistente esfuerzo por conseguir una adecuación dialéctica entre forma y contenido. Esta visión de la poesía y de la literatura en su conjunto le permite señalar los riesgos que entraña todo exceso formalista, los versos del poema *Poésies pour tout oublier* que incluye una larga y sugerente cita de John Keats, son un buen ejemplo:

Voulez-vous parlons d'autre
Il y a des esprits moroses
Des esquimaux des ecchymoses

Desnos disait *des maux exquis*
Il neige sur les mots en ski
Chez qui chez qui

On ne meurt plus que de cirrhose
On ne lit plus que de la prose
On s'en paye une bonne dose

Desnos disait que c'est la vie
La prose et peignait au lavis
Ce bel avis

Le dernier poème où l'on cause
Le dernier laïus qu'on ose
Où ai-je mis le sac à Rose

Desnos ne vous a pas dit tout
Ni pourquoi les jolis toutous
Vont à Chatou

Il faut prendre à petite dose
Les lapins animaux qu'on pose
Dans les bois de Fausse-Repose

Si l'on veut les points sur les i
On a perdu la poésie
A Vélizy

C'est par un matin de nivôse
Sur l'autoroute l'auto rose
D'un oto-rhino l'on suppose

En passant qui laissa tomber
Dans un numéro de *Libé*
le beau bébé

(*L'O.P.* V, pp. 607-609)

Jakobson añade que la «función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación»²². Podemos entender por equivalencia «la répétition, la récurrence (de phonèmes, d'accents, de mètres, de mots, de structures grammaticales, etc). Et la projection de ces équivalences paradigmatiques (un comparé avec tous ses comparants par exemple) se fait sur le plan syntagmatique (comme dans l'énoncé *La terre est bleue comme une orange*)»²³. Este famoso verso de Paul Éluard citado por Mounin nos puede servir para explicar cómo actúa en el nivel profundo el mecanismo de selección y de combinación descrito por Jakobson. Sirvan como ejemplos los siguientes grupos de términos:

- | | | | | | |
|----|------------|-----|-----------|-------|------------|
| 1) | La terre | est | sphérique | comme | une orange |
| | La planète | est | ronde | comme | un ballon |
| 2) | La terre | est | azurée | comme | le lapis |
| | La planète | est | bleue | comme | le saphir |

²² *Ibid.*, p. 360.

²³ MOUNIN, G., «Les difficultés de la poétique jakobsonienne», *L'Arc*, 1990, pp. 64-65. (2ª. Ed).

Los términos dispuestos verticalmente configuran los ejes de selección o equivalencia y los términos dispuestos horizontalmente indican los ejes de combinación. El locutor puede permutar los términos correspondientes al eje de selección:

- | | | | | | |
|----|------------|-----|-----------|-------|------------|
| 1) | La terre | est | ronde | comme | une orange |
| | La planète | est | sphérique | comme | un ballon |
| 2) | La terre | est | bleue | comme | le lapis |
| | La planète | est | azurée | comme | le saphir |

A continuación podemos establecer una serie de enunciados en los cuales empleamos los términos que nos remiten a la tierra:

La terre est ronde
 La terre est sphérique
 La terre est comme une orange
 La terre est comme un ballon
 La terre est bleue
 La terre est azurée
 La terre est comme le lapis
 La terre est comme le saphir

Proyectando el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación podemos obtener este verso que resulta ser para Jakobson, en palabras de Mounin, una «phrase équationnelle»²⁴:

*La terre est bleue comme une orange*²⁵

²⁴ *Ibid.*, p. 65.

Naturalmente, Paul Éluard hubiera podido elegir otros términos, pero intuimos fácilmente que la selección realizada por el poeta no ha sido totalmente libre²⁶. En efecto, los poetas, y, en este caso concreto, Éluard, en el momento de escoger un término deben tener presente una serie de consideraciones formales (metro, ritmo, rima) que repercuten en la frase con el propósito de originar sobre el eje de combinación equivalencias que, como ya hemos señalado, pueden ser fónicas, segmentales, rítmicas y simbólicas, con lo cual se ve sensiblemente afectada la transmisión de la información²⁷. Ahora bien, un exceso de sumisión a los aspectos formales puede conducirnos a aquello que precisamente Louis Aragon denunciaba, de forma muy comedida, en su

²⁵ JACQUES, J-P., *Poésies Éluard*, Hatier, Paris 1982, p. 68, da la siguiente interpretación: «la terre et l'orange ont toutes deux cette plénitude sphérique sans laquelle il n'y a pas de bonheur pensable pour Éluard. La couleur bleue, elle aussi, est porteuse de félicité, car on la rattache traditionnellement au ciel, à l'azur, à l'air, à l'idéal. Le vers peut donc déjà se lire: «La terre est céleste». En outre, cette terre légère, aérienne, en pleine élévation, est "comme" un fruit... Et puis, notre planète n'est-elle pas aux trois quarts couverte d'eau "bleue", un bleu qui vient illuminer le rayonnement "orange" du soleil?». Vid., también, la interpretación de RICHARD, J-P., *Onze études sur la poésie moderne* (1964), Seuil, Paris 1981, p. 150 y ss.

²⁶ MESCHONNIC, H., *Les états de la poétique*, PUF, Paris 1985, p. 240 y ss, confronta el verso de P. Eluard con un poema de Mañakovski, destaca una semejanza entre ambos, que en ruso viene determinada por una paronomasia **appel'sínij** (manzana de China) naranja y **sínij** azul. En cambio «Le vers d'Éluard -afirma Meschonnic- a une autre historicité, et situation. Provocateur, programmatique, il déréalise. La stratégie du merveilleux passe, par le non-visible, vers l'impossible. La destruction des apparences et de la rationalité implique aussi une destruction de la fiction, du récit. «La terre est bleue comme une orange» jouant le rôle second de citation isolée, autant que dans son poème et à sa place, est l'apologue d'un autre travail du poème. Le départ est l'attaque contre le langage... Aragon, en juin 1920, écrit sur *Les animaux et leurs hommes* d'Éluard: «S'exprimer revient à nier un peu le principe d'identité, consentir au malentendu, prendre l'effet pour la cause. Au diablo de la parole, le danger serait de se donner le change. Paul Éluard casse le jouet». (*Littérature*, n. 14, p. 28)».

²⁷ DELAS, D., *Poétique/pratique*, Cedic, Paris 1977, p. 29, afirma al comentar la fórmula jakobsoniana que: «Il s'agit en somme d'une formulation rigoureuse de ce que les poètes romantiques et post-romantiques ont souvent affirmé depuis Novalis contre une tradition aristotélicienne qui condamnait l'art et la poésie à l'imitation: le langage n'est pas instrument, il est objet et fin».

poema *Poésies pour tout oublier*, y, de forma no tan diplomática, Paul Éluard, cuando sarcásticamente criticaba los riesgos que podía producir una ciega subordinación a la rima, y cuyo resultado podría ser « un concert pour oreilles d'âne ».

A esta primera consideración Jakobson añade otra :« En poesía no sólo la secuencia fonológica sino asimismo cualquier secuencia de una unidad semántica tienden a formar una ecuación. La similaridad sobrepuesta a la contigüidad confiere a la poesía su esencia enteramente simbólica, múltiple, polisemántica, bellamente sugerida por la frase... Dicho en términos más técnicos, todo elemento secuencial es *símil*»²⁸. Así pues, cabe destacar, en el nivel semántico, que las complejas y sutiles relaciones de equivalencia que se establecen entre las palabras privilegian a las **imágenes**²⁹, las cuales han sido consideradas como esenciales para la expresión poética, y con ellas, evidentemente, se desencadena un proceso de creación semántica. La imagen contribuye a desautomatizar el lenguaje y produce junto con las rupturas formales (metro, ritmo, rima...) un efecto de sorpresa y **extrañamiento** del que hablan los formalistas rusos.

Evidentemente, esta última consideración choca con la idea de las recurrencias estructurales, las simetrías y los paralelismos y revela la complejidad conceptual de la función poética de Jakobson³⁰.

La importancia de la fórmula «*la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*» no sólo radica en que ésta incide en dos operaciones lingüísticas básicas:

²⁸ JAKOBSON, R., *Ensayos...*, *op. cit.*, p. 382

²⁹ MOUNIN, G., «Les difficultés d'une poétique jakobsonienne», *op. cit.*, p. 65, afirma que Jakobson «étend seulement le concept d'**image** à toutes les récurrences, qu'elles qu'elles soient. Les parallélismes phoniques (allitération, rime, etc.) sont des images, mais phoniques. Les répétitions de structures grammaticales (les féminins, les pluriels, les temps verbaux, les propositions subordonnées, etc.) sont des tropes ou des figures, mais grammaticales».

³⁰ Mounin destaca las numerosas contradicciones de la función poética y la dificultad para delimitarla.

la selección paradigmática y la combinación sintagmática, sino que permite a Jakobson establecer una relación entre la estructura que deriva de ello y las figuras denominadas tropos: la metáfora y la metonimia³¹.

En la metáfora el poeta combina, a nivel sintagmático, elementos pertenecientes a paradigmas diferentes que a pesar de mantener una coherencia sintáctica establecen deliberadas discordancias semánticas³². Veamos los ejemplos siguientes:

Ma cithare s'émerveille
(L'O.P. VI, p. 585)

... je gifle la nuit
(L'O.P. VI, p. 231)

Treize ans j'aurai guetté ton silence chantant
(L'O.P. III, p. 1257)

En los tres versos, las combinaciones sintagmáticas que se originan presentan, en el nivel sintáctico, una coherencia que contrasta con la incoherencia que se da en el nivel semántico. En la combinación *ton silence chantant*, el adjetivo que acompaña al sustantivo es incompatible con él desde una óptica semántica. También se repite esta

³¹ BRIOLET, D., *Le langage poétique*, Nathan, 1984, p. 108, describe la fórmula jakobsoniana así: «l'axe...de la **sélection** des unités linguistiques (sonores, syntaxiques, lexicales), se fonde sur une **possibilité d'équivalences** analogiques, à proprement parler **métaphoriques**, entre ces différentes unités. Appelé couramment "axe paradigmatic", cet axe est dénommé par Jakobson "**Axe de la similarité**". Il signifie -ou "symbolise"?- le développement virtuel de la métaphore en tout acte de langage... **l'axe de la combinaison** de ces mêmes unités, considérées cette fois comme énoncés réalisés ou "syntagmes". Habituellement défini comme "axe syntagmatique", il devient, dans la terminologie jakobsonienne, "**Axe de la contiguïté**".».

³² BACRY, P., *Les figures de style*, Belin, Paris 1992, p. 49, refiriéndose al aspecto semántico de este tipo de combinación dice que: «l'ensemble est totalement hétéroclite, et si l'on prenait au hasard un vocable parmi ceux qu'offre l'axe de la sélection, on risquerait d'aboutir à une phrase qui, tout en étant syntaxiquement irréprochable, serait inacceptable parce qu'elle n'aurait aucun sens».

incompatibilidad en la combinación sintagmática *Ma cithare s'émerveille*. En efecto, sólo puede ser sujeto de *s'émerveiller* un ser animado y humano. *Cithare* no es ni animado ni humano.

En cambio en el último ejemplo:

... je gifle la nuit

existe una compatibilidad semántica entre el sujeto *je* y el verbo *gifler* pero no entre éste y su complemento. En efecto, *gifler* exige un complemento que sea un ser animado y humano.

Tal como lo hemos venido presentando en estos ejemplos constatamos que en la manifestación metafórica se combinan en el nivel sintagmático elementos paradigmáticos no compatibles en el nivel semántico. Esta transgresión, producto de la subjetividad del locutor, aparece con mayor frecuencia y singularidad en el lenguaje poético.

2. LA COMUNICACIÓN LITERARIA

Si aplicamos el esquema de Jakobson a la comunicación literaria, que definiremos provisionalmente como un tipo de comunicación especial, constataremos, entre otras, las siguientes características:

El **emisor** reúne o debería reunir una serie de cualidades de las cuales nos interesa remarcar fundamentalmente su gran dominio y conocimiento del código lingüístico que se concreta en la producción de un mensaje caracterizado por una peculiar síntesis estético-lingüística ligada a factores existenciales, culturales e históricos.

El **receptor** deja de ser un destinatario concreto para convertirse en un receptor universal que generalmente busca en el discurso ofrecido por el emisor placer, distracción o ilustración cultural o ideológica. Este discurso se manifiesta como lenguaje escrito y se define como lenguaje fuera de situación porque el emisor, en el momento de percibir el texto escrito, está ausente³³.

El **mensaje** expresa una sustancia informativa por medio de un código, que pertenece esencialmente al estándar común escrito y culto, y está sujeto a una manipulación por parte del emisor que refleja esa peculiar síntesis estético-lingüística anteriormente mencionada. A esta modalidad de discurso o mensaje le llamaremos texto poético³⁴.

Dicho en otros términos, este tipo de comunicación se ve sensiblemente afectado por la intencionalidad y la comprensión que incide en el proceso onomasiológico (que va de lo conceptual a los signos) y en el proceso semasiológico (que va de los signos a lo conceptual), respectivamente. Hecha esta aseveración debemos aludir a dos conceptos que se desprenden de ella: la denotación y la connotación.

³³ El lenguaje hablado en oposición al lenguaje escrito es un lenguaje en situación. TODOROV, Tzv., *Littérature et signification*, Larousse, Paris 1967, p. 21, señala que « la production verbale ... se caractérise par une présence maximum de tous les éléments du procès d'énonciation (ainsi ceux que R. Jakobson appelle «émetteur», «récepteur», «contexte», «contact»)». En el lenguaje escrito no sólo no encontramos la presencia de todos los elementos, sino que también éstos se manifiestan de forma distinta.

³⁴ MARTÍNEZ GARCÍA, J.A., *Propiedades del lenguaje poético*, *op. cit.*, p. 149, señala que «el texto poético (escrito): 1º es producido en ausencia del poeta; 2º por esta razón (y por razones intrínsecas a la naturaleza del texto mismo y de los fines estéticos perseguidos) no hay posibilidad de **contacto**, de verificar si el receptor ha interpretado el discurso del modo que preveía el poeta; y 3º el texto poético no tiene una sustancia de contenido que le sea propia, como lo tienen los textos científicos, jurídicos, etc.».

2.1. CONNOTACIÓN Y DENOTACIÓN

Estos dos conceptos han sido abordados desde diferentes perspectivas y con definiciones diversas. Jacqueline Picoche establece en el siguiente comentario tres tipos de enfoques: «On parle de façon assez flottante, à propos de ces deux types d'éléments signifiants, de **dénotation** et de **connotation**. Certains auteurs voient dans la **dénotation** tout ce qui est commun à tous les usagers de la langue et dans la **connotation** ce qui relève des associations d'idées, de l'affectivité, de la création individuelles, d'autres retrouvent là l'opposition langue-discours, la **dénotation** étant la signification de base d'un mot, et la **connotation** la valeur particulière conférée par le contexte situationnel, d'autres enfin voient dans la **dénotation** l'ensemble des éléments signifiants logiquement classifiables, et dans la **connotation** l'ensemble des autres éléments signifiants contenus dans le signifié»³⁵. Catherine Kerbrat-Orecchioni, después de comentar las distintas definiciones ofrecidas por la lógica y la lingüística afirma: «Nous appellerons «dénotatif» le sens qui intervient dans le mécanisme référentiel, c'est-à-dire l'ensemble des informations que véhicule une unité linguistique et qui lui permettent d'entrer en relation avec un objet extralinguistique, au cours des processus onomasiologique (dénomination) et sémasiologique (extraction du sens et identification du référent). Toutes les informations subsidiaires seront dites connotatives»³⁶. Como podemos observar la lingüista manifiesta una voluntad de síntesis entre las distintas opciones. Su definición nos permite afirmar que la denotación indica un valor informativo-referencial de un término, regulado por el código, y la connotación una serie de valores secundarios estrechamente ligados a códigos socioculturales específicos³⁷. Veamos algunos ejemplos ilustrativos:

³⁵ *Précis de lexicologie française, l'étude et l'enseignement du vocabulaire* (1977), Nathan, Paris 1992, p. 100.

³⁶ *La connotation* (1977), Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1984, p. 15.

³⁷ Vid. FROMILHAGUE, C., SANCIER, A., *Introduction à l'analyse Stylistique*, Bordas, Paris 1991, p. 92 y ss.

Si contrastamos las siguientes definiciones del *Diccionario de la lengua española* (21ª ed.):

infierno: ...m. *Rel.* Lugar destinado para castigo eterno de los que mueren en pecado mortal. // 2. *Rel.* Tormento y castigo de los condenados...//4. Lugar adonde creían los paganos que iban los muertos...

averno: ...m. poét. infierno, lugar de los condenados por la justicia divina. //2. *Mit.* infierno, según los paganos.

Las palabras **infierno** y **averno** tienen cada una el mismo significado denotativo en relación al referente -«lugar de los condenados»; son denotativamente sinónimos pero difieren en cuanto a su uso. Mientras que **infierno** pertenece a un registro neutro de la lengua, **averno** connota un lenguaje poético. Estos dos registros corresponden a dos niveles de lengua que se sustentan en la oposición entre «neutre» y «marqué»³⁸. La afirmación de H. Bonnard de que «Le choix d'un code ou d'un autre dépend de la condition sociale du locuteur et dans une large mesure du destinataire, ainsi que de la situation»³⁹ nos parece muy apropiada en el caso de Louis Aragon.

El poeta quiso continuar la tarea iniciada por Victor Hugo de poner «le bonnet rouge au vieux dictionnaire» poético; términos cotidianos, técnicos, científicos e incluso expresiones vulgares aparecen en sus poemas con la manifiesta intencionalidad de incorporar el léxico cotidiano al lenguaje poético. Así lo podemos constatar en la siguiente respuesta de Aragon a la pregunta de Dominique Arban en la que le interrogaba sobre cómo se puede conciliar el hecho de celebrar a la mujer

³⁸ *Ibid.*, p. 98. Estos autores hablan de los siguientes niveles: **littéraire ou soutenu, non marqué, familier, populaire**. MOUNIN, G., en *Problèmes théoriques de la traduction* (1963), Gallimard, Paris 1986, habla de: **langue vulgaire, familière, provinciale, rustique, archaïque, technique, savante, argotique, enfantine**.

³⁹ *Procédés annexes d'expression*, Magnard, Paris 1981, p. 80.

amada en unos versos y, a la vez, decirle en la mesa: «Passe-moi la salière»:

Laissons le détail à l'épicier. Votre question ne se pose pas qu'à moi. Elle se pose pour vous dans la mesure où l'on se demande ce qui est et ce qui n'est pas poétique. A la fin de l'autre guerre, qui avait introduit bien des mots jusque-là non poétique dans la poésie d'Apollinaire ou de Cendrars, le mot «camion» n'avait pas droit de cité, il a été chez Tzara une audace... C'est que la poésie précède les moeurs dans leur évolution. La question que vous me posez est dépassée par l'évolution des moeurs, par la lumière que les changements du monde jettent sur les gestes et les mots de chaque jour, détruisant la vieillesse poétique, le conventionnel des mots⁴⁰.

Aragon nos confirma, con ello, que puede existir en la elección de un determinado léxico una cierta intencionalidad. Así pues, tomando las palabras de Georges Mounin, diremos que «il existe bien des «valeurs particulières» du langage qui renseignent l'auditeur sur le locuteur, sa personnalité, son groupe social, son origine géographique, son état psychologique au moment de l'énoncé»⁴¹. Estos «valores particulares» que conforman el concepto connotación han sido inventariados de forma plural. Kerbrat-Orecchioni denomina connotaciones estilísticas a «l'ensemble de faits de connotation dont la fonction consiste à signaler que le message procède d'un certain code linguistique particulier, permettant ainsi de le ranger dans tel ou tel sous-ensemble de productions textuelles»⁴². Lo dicho por Aragon, así como nuestro ejemplo (infierno-averno), se inscriben en este tipo de connotaciones.

⁴⁰ *Aragon parle*, Séghers, Paris 1968, p. 90.

⁴¹ *Les problèmes théoriques de la traduction*, *op. cit.*, p. 166. Mounin nos recuerda que estos «valores particulares» tienen diversas denominaciones: «On les appelle, soit des valeurs supplémentaires, comme Bloomfield, soit de informations additionnelles, ou des propriétés additionnelles des signes, comme Morris, soit des charges émotionnelles comme Sörensen, soit des affects comme Weinreich, soit des valeurs émotives, non-cognitives, évocatrices, expressives, suggestives, communicatives, comme la terminologie américaine foisonnante». Vid. KERBRAT-ORECCHIONI, C., *La connotation*, *op. cit.*, p. 91 y ss. Esta autora propone un detallado inventario de las distintas informaciones connotativas.

⁴² *Ibid.*, p. 94.

Nuestro primer ejemplo nos muestra la estrecha relación entre la connotación y la estilística; el siguiente nos servirá para insistir fundamentalmente en su dimensión semántica.

Cuando Aragon afirma «Un poète est celui qui fait des poèmes» (*L'O.P.* VI, p. 182) nos da con su definición el sentido denotativo del término **poeta**, es decir su valor informativo-referencial. Pero cuando en otro poema Aragon escribe:

O poète ô lumière obscure
(*L'O.P.* VI, p. 913)

observamos que mediante una aposición establece una identificación que añade al valor informativo-referencial otro tipo de valor ligado a la subjetividad del locutor. Así, para Aragon, el significado del término **poeta**, gracias a la identificación, se ve enriquecido connotativamente por «lumière obscure».

Veamos con mayor detalle otro ejemplo perteneciente al poema *Absent de Paris* en el cual Aragon nos habla de la muerte del trovador Arnould de Catelan:

Il meurt d'avoir vanté ces parfums qu'il apporte
Celui dont le fantôme erre au fond de la nuit
Et Philippe-le-Bel regarde avec ennui
Arnould de Catelan tué par son escorte

Ignorant aujourd'hui N'était cette croix blanche
Qui saurait maintenant où ce poète
Que le roi fut ému que l'herbe fut rougie
Et le doux rossignol mis entre quatre planches
(*L'O.P.* IV, p. 137)

Estas dos estrofas reproducidas nos permiten afirmar que el poeta ha realizado una identificación entre *le doux rossignol* y *ce poète* (ambos

tienen un mismo referente extra-lingüístico). La equivalencia que se establece entre estos dos sintagmas pertenecientes a frases distintas podemos recrearla en la siguiente oración:

Ce poète est le doux rossignol.

Si observamos la definición propuesta por el *PROB.* :

rossignol. ♦ 1° Oiseau passereau, de petite taille, au chant varié et très harmonieux. ... ♦ 2° *Vx.* Petite flûte. ♦ Mar. Sifflet des maîtres d'équipage. ♦ 3° (1406;p.ê. parce que la clé «chante» dans la serrure) Instrument pour crocheter les portes... ♦ 4° *Fam.* (1835). Livre invendu, sans valeur (qui reste perché sur les plus hauts casiers comme le rossignol dans l'arbre). - Objet démodé, marchandise invendable. ♦ 5° *Méd.* V. **Pigeonneau.**

y la del *Diccionario de la lengua española (DRAE)*:

ruiseñor. Ave del orden de las paseriformes, común en España, de unos 16 centímetros de largo desde lo alto de la cabeza hasta la extremidad de la cola, y unos 28 de envergadura, con plumaje de color pardo rojizo, más oscuro en el lomo y la cabeza que en la cola y el pecho, y gris claro en el vientre; pico fino, pardusco, y tarsos delgados y largos. Es la más celebrada de las aves canoras, se alimenta de insectos y habita en las arboledas y lugares frescos y sombríos.

resulta imposible afirmar: *Ce poète est le doux rossignol.* **Poeta** y **ruiseñor** tienen referentes distintos. La primera acepción del término **rossignol** del diccionario francés coincide fundamentalmente con la definición de **ruiseñor** del diccionario español, ambos nos dan un significado conceptual muy semejante, y ambos recurren al viejo principio de la definición aristotélica *por genus proximum et*

*differentiam specificam*⁴³. Dicho en otras palabras, estos diccionarios nos proponen un significado denotativo.

La identificación establecida por Aragon entre los dos términos nos permite afirmar que el significado denotativo de **poeta** se ve enriquecido por otro significado que llamaremos connotativo. Kerbrat-Orecchioni afirma que en una estructura «x est y» (como es el caso de nuestro ejemplo) «le signifié de connotation, c'est le réseau complexe des valeurs sémantiques de y qui se greffent sur le contenu dénotatif de x»⁴⁴.

Esta breve reflexión sobre la denotación y la connotación nos conduce a abordar el análisis del significado.

2.2. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO

Tomando como referencia el modelo fonológico los semantistas han elaborado diversas teorías con el propósito de descubrir unidades semánticas mínimas o rasgos semánticamente pertinentes que constituyen los significados de los signos. Los rasgos semánticos pertinentes han recibido distintas denominaciones. J. Picoche nos recuerda que « la logique oppose le **genre prochain** aux **différences spécifiques**; cette distinction correspond à ce que les générativistes appellent **marqueur sémantique** et **différenciateur**. D'autres ne font pas cette distinction et

⁴³ IMBS, P., «Au seuil de la lexicographie», *Cahiers de Lexicologie*, 2, 1960, p. 12, insiste en esta característica al referirse al contenido de la mayoría de las definiciones: «Une catégorie représente nécessairement un **genre prochain**, de compréhension plus abstraite et plus générale que le mot à définir, et elle ne devient l'équivalent de ce mot que moyennant l'indication de la **différence spécifique**. Une définition comprend donc nécessairement, et au minimum, deux termes».

⁴⁴ *La connotation*, *op. cit.*, p. 154. La autora prosigue diciendo: «mais qui ne reçoivent pas toutes le même statut en x, qui s'organisent hiérarchiquement au cours de l'opération de transfert, et parmi lesquelles il convient de privilégier les véritables «métasèmes» qui «motivent» la métaphore et fondent cette pseudosynonymie inédite».

n'emploient qu'un seul mot pour tous les traits pertinents sémantiques: Hjelmslev parle de **figures de contenu**, des linguistes américains de **components**. Pottier et Greimas de **sèmes**»⁴⁵.

También los procedimientos para investigar estos rasgos semánticos presentan una denominación distinta. Unos hablan de análisis sémico, otros de análisis componencial⁴⁶. El análisis se basa en una premisa que establece que el significado puede analizarse en rasgos distintivos o semas de cuya combinatoria deriva el sentido de las palabras. Este tipo de análisis⁴⁷, a pesar de sus limitaciones⁴⁸, nos

⁴⁵ *Précis de lexicologie française, l'étude et l'enseignement du vocabulaire, op. cit.*, pp. 105-106.

⁴⁶ TAMBA-MECZ, I., *La sémantique*, PUF, 1991, pp. 24-25, nos recuerda que «L'**analyse sémique**, dans la terminologie française, ou **analyse componentielle**, dans la terminologie anglo-saxonne, propose un ... mode de structuration du lexique, à partir d'un **nombre fini de relations sémantiques pertinentes indécomposables** -diversement appelées par les auteurs: **figures, sèmes, composantes, traits**- qui entreraient dans la composition des **unités lexicales**, en nombre illimité. Cette analyse, calquée sur le **modèle phonologique**, est née en Europe, des principes formulés par le linguiste danois L. Hjelmslev... Cette technique de **décomposition du mot** ou **unité lexicale** en **composants sémiques** répertoriés a principalement été exploitée dans trois directions: 1) tentative d'élaborer une sorte d'alphabet universel de **primitifs sémiques, d'unités minimales** de sens et de leurs règles de **composition** pour décrire tous les signifiés lexicaux des langues... 2) utilisation de **traits distinctifs oppositifs** pour composer un **champ sémantique**. Cette fusion de la théorie des champs a été opérée par B. Pottier ... avec la célèbre analyse des **sièges** ... 3) rapprochement entre les **traits de sens distinctifs** et les **définitions** des dictionnaires, dans un but de systématisation de la description sémantique lexicographique: U. Weinreich (1962, 1966) qui établit un parallélisme entre les rapports qu'entretiennent les sèmes qui composent un vocable et ceux qui lient les termes d'un énoncé définitoire; ou J. Rey-Debove, J. Dubois, etc. Enfin F. Rastier (1987) adapte l'outil sémique à l'analyse textuelle».

⁴⁷ Vid. BERRUTO, G., *La semántica* (1976), Ed. Nueva Imagen, México 1979. El autor hace un repaso a las distintas teorías del análisis componencial; las de los antropólogos americanos, las de Katz, Fodor y los chomskyanos, las de Weinreich, Bendix, Bierwisch, Chafe, Fillmore, Parisi-Antinucci, Alinei y Apresjan. Vid. también los comentarios de RASTIER, F., *Sémantique et recherches cognitives*, PUF, Paris 1991, p. 141 y ss., referente a «l'approche différentielle» y «l'approche référentielle» del análisis componencial.

⁴⁸ Vid. LEECH, G., *Semántica*, Alianza Editorial, Madrid 1977, pp. 146.

permite analizar el léxico sirviéndonos de un número reducido de rasgos, muchos de los cuales aparecen en el significado de varias palabras.

A pesar de la acertada observación de Irène Tamba-Mecz manifestando su escepticismo por llegar «un jour à une maîtrise globale des significations linguistiques par le biais de l'analyse sémique ou componentielle»⁴⁹, debemos recurrir a él porque es el método que nos permitirá describir el fenómeno de la metáfora desde una perspectiva semántica.

Dicho esto, y antes de proseguir, habrá que precisar el instrumental terminológico que adoptamos puesto que la lingüística moderna ha establecido una abundante terminología. La empleada por Pottier, que ha sufrido en el transcurso de los años numerosas innovaciones y ha merecido los comentarios de muchos lingüistas⁵⁰, nos servirá para abordar el tema.

Pottier al analizar el contenido semántico de un *mot* emplea los siguientes términos: **sémème**, **classème**, **archisémème**, **virtuème**. Define **le sémème** como «l'ensemble des traits sémantiques pertinents (ou sèmes) entrant dans la définition de la substance d'un lexème»⁵¹; este último término debe concebirse como la expresión léxica de un **sémème**.

Pottier también denomina al lexema (signo léxico o unidad léxica) **lexie**⁵². Como es sabido una unidad léxica no se reduce al ámbito de la

⁴⁹ TAMBA-MECZ, I., *La sémantique*, op. cit., p. 41.

⁵⁰ Entre otros BALDINGER, K., *Teoría semántica. Hacia una semántica moderna*, Eds. Alcalá, Madrid 1970, y especialmente COSERIU, E., *Principios de semántica estructural*, Ed. Gredos, Madrid 1977.

⁵¹ *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et en traduction mécanique*, Publications linguistiques de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Nancy, 1963, p. 8.

⁵² Pottier ha ido, en el transcurso de los años, renovando su terminología lingüística, en *Présentation de la linguistique. Fondements d'une théorie*, Klincksieck, Paris 1967, p. 26, afirma: «Le contenu sémique d'un lexème est son sémème. Le sémème est l'ensemble des sèmes. Le sème est le trait distinctif minimal de signification, et se révèle par

palabra, puede ser una unidad de nivel morfosintáctico superior, como los llamados sintagmas fijos, *pomme de terre*, puesto que se presentan como un "todo único" de significado⁵³.

El **archiséme** lo define como «l'ensemble des sèmes communs à plusieurs sémèmes»⁵⁴, **le sème** como «le trait sémantique pertinent»⁵⁵. El **classème** es «une caractérisation d'appartenance de sémèmes à des classes générales sémantico-fonctionnelles: animation, continuité, transitivité»⁵⁶, y los **virtuèmes** «ensemble des sèmes non-distinctifs, liés à la connaissance particulière d'un individu, d'un groupe, d'une série d'expériences «chaque lexie a ainsi un certain nombre de virtualités combinatoires, qu'on peut appeler ses **virtuèmes**. Ceux-ci peuvent être caractérisés par un indice, très approximatif, de probabilité»⁵⁷. Así pues, para Pottier, un semema lo forman un conjunto de semas genéricos, constantes y denotativos, llamado clasema; un conjunto de semas

opposition dans un ensemble lexical. Ce n'est donc qu'en travaillant sur des petits ensembles lexicaux qu'on peut établir les sèmes d'un sémème»; el «petit ensemble lexical» de Pottier corresponde, según GECKELER H., *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Gredos, Madrid 1976, p. 259, más o menos al concepto de «campo léxico» de E. Coseriu. Oponiendo el término **sème** a **noème**, Pottier en *Théorie et analyse en linguistique*, Hachette, 1992, p. 67, afirma que el sema «est le trait distinctif sémantique d'un sémème, relativement à un petit ensemble de termes réellement disponibles et vraisemblablement utilisables chez le locuteur dans une circonstance donnée de communication».

⁵³ PICOCHÉ, J., *Précis de lexicologie française, l'étude et l'enseignement du vocabulaire*, op. cit., p. 23, nos dice que «Certains linguistes, à juste titre, du point de vue théorique, proposent une distinction terminologique entre l'unité graphique qu'ils appellent **mot** (ex.: *pomme, de, terre*, trois mots) et l'unité de fonctionnement (ex. : *pomme de terre, navet, carotte*, trois unités), pour laquelle ils forgent un nom conventionnel: **lexie** (Pottier) **synapsie** (Benveniste), **synthème** (Martinet), **unité syntagmatique** (Guilbert), **unité phraséologique** (Dubois). Le plus courant, à l'heure actuelle, en France, est sans doute **lexie**».

⁵⁴ *Présentation de la linguistique*, op. cit., p. 55.

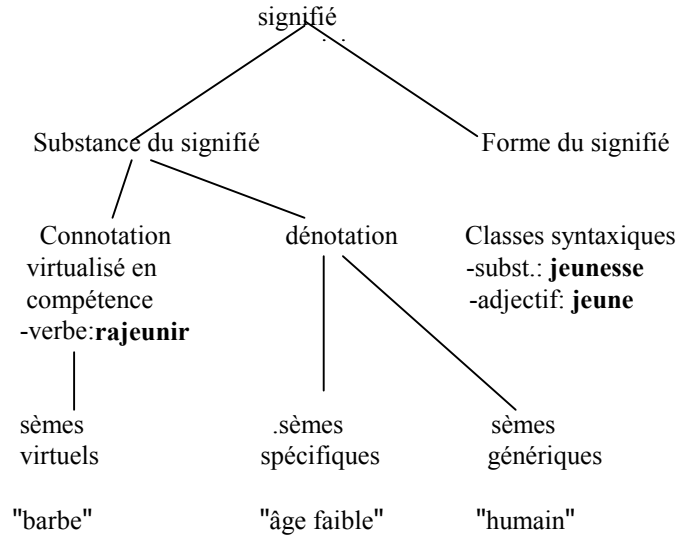
⁵⁵ *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique...*, op. cit., p. 8.

⁵⁶ «Vers une sémantique moderne», *Travaux de linguistique et de littérature*, TLL,2,1, 1964, p. 125.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 130-131.

específicos, también constantes y denotativos, denominado semantema; y un conjunto de semas variables y connotativos, llamado virtuema⁵⁸.

Veamos cómo aplica su análisis⁵⁹ al lexema **jeun-**:



Para Pottier la denotación implica fundamentalmente una conceptualización del referente y abarca dos tipos de semas: los semas genéricos que tienen un valor general y los semas específicos, o semantemas. En cambio, la connotación que es «dépendante du savoir (COGNITIF), du vouloir (INTENTIONNEL) de l'énonciation, et éventuellement du contexte et de la situation»⁶⁰, abarca los virtuemas

⁵⁸ *Ibid.*, p. 125. «Le **sémème**, ou ensemble des sèmes distinctifs, correspond en partie aux "différences spécifiques" de P. Imbs. Le **classème**, ou ensemble des classes conceptuelles générales, apparaît souvent (trop) peu dans les définitions. L'**archisémème**, ou sous-ensemble commun à un ensemble de sémèmes, est le "genre-prochain" de P. Imbs».

⁵⁹ POTTIER, B., *Théorie et analyse en linguistique, op. cit.*, p. 74.

⁶⁰ *Ibid.* Entendemos por **situation**: «ensemble des éléments extra-linguistiques qui entourent, conditionnent et éclairent le comportement linguistique» y por **contexte**:

(sèmes virtuels)⁶¹. De ello se desprende que este tipo de semas están estrechamente ligados a la subjetividad, y, por consiguiente, intervienen de forma significativa en el proceso metafórico.

A pesar de la clasificación establecida por Pottier, nosotros al analizar el contenido de un significado determinado seguiremos el criterio de enumerar, sin insistir en la mencionada distinción, primero los rasgos semánticos más genéricos, a continuación los semas específicos, admitidos universalmente por una comunidad, y finalmente, aquéllos que Pottier denomina semas virtuales y que están estrechamente relacionados con la vivencia de los individuos.

Para descomponer un significado en rasgos semánticos debemos recurrir a la definición del diccionario de la lengua que concibe la palabra como signo lingüístico. Así, la definición que nos ofrece el *Petit Robert* de la siguiente palabra:

perdrix. Oiseau (*Gallinacés; Phasianidés*) de taille moyenne, au plumage roux cendré (*perdrix rouge*), ou gris cendré (*perdrix commune, grise*) qui est très apprécié comme gibier.

nos permite atribuir al significado 'perdrix' los siguientes semas o rasgos semánticos [+ oiseau], [+ gallinacé], [+ phasianidé], [+ taille moyenne],

«ensemble des éléments linguistiques qui entourent un segment quelconque d'énoncé (mot, proposition, phrase) et conditionnent sa compréhension», vid. GALISSON, R., *Petit lexique d'initiation à la linguistique appliquée et à la méthodologie*, BELC, 1969, pp. 112-114.

⁶¹ *Ibid.* Pottier insiste en que «les sèmes virtuels ne sont utilisés que si la connotation s'y prête, mais ils font partie de la compétence des sujets (sinon d'ailleurs la notion même de connotation n'existerait pas)». KERBRAT-ORECCHIONI, C., *La connotation, op. cit.*, p. 180, después de una larga reflexión sobre el análisis componencial afirma que; «nous avons été amenée à reconnaître trois types de traits intrinsèques:

sèmes + métasèmes + sélectèmes

Les métasèmes (qui peuvent dans certains cas fonctionner en même temps comme traits distinctifs) ressortissent à la connotation; quant aux sélectèmes, ils sont assimilables à l'ensemble des sèmes, des traits constants non distinctifs, et des traits variables». La lingüista se sirve del término métasème para explicar el proceso metafórico.

[+ plumage roux cendré], [+ plumage gris cendré], [+ apprécié comme gibier]. Los tres primeros [+ oiseau], [+ gallinacé], [+ phasianidé] nos informan sobre las categorías a las que pertenece 'perdrix', en cambio, los otros rasgos semánticos [+ taille moyenne], [+ plumage roux cendré], [+ plumage gris cendré], [+ apprécié comme gibier] son específicos.

La distinción entre genérico y específico sólo tiene sentido cuando se comparan varios significados. Así, en la serie 'perdrix', 'caille', 'aigle', 'albatros', [+ animal] y [+ oiseau] son los rasgos genéricos comunes a todos los elementos de la serie. No obstante, en la serie 'perdrix', 'lapin', 'dauphin', solamente el rasgo [+ animal] es genérico.

Puesto que no podemos reducir la descripción del proceso metafórico al que se origina entre palabras sino que debemos hacerlo extensivo al que se produce entre unidades del discurso como el sintagma, la oración, la estrofa e incluso el poema, deberemos referirnos al análisis semántico de Katz y Fodor.

Para estos dos lingüistas, así como para los que se inscriben en el ámbito de la GGT de orientación chomskyana, se trata de explicar la interpretación semántica que damos a las palabras que concurren en una frase. El objetivo será incorporar el estudio del significado de las palabras, analizado en rasgos semánticos, dentro de un estudio de la organización sintáctica de las frases.

La descripción semántica de Katz requiere la existencia de una gramática (preexistente), de: «"un diccionario" que facilita una representación del significado de cada una de las palabras del lenguaje y un sistema de "reglas de proyección" que facilita la mecánica combinatoria, proyectando la representación semántica para todos los constituyentes de una oración, superiores a las palabras, a partir de las representaciones dadas en el diccionario»⁶². El diccionario nos da, para cada lexema, un conjunto de "indicadores gramaticales o sintácticos" y un «conjunto de símbolos que nosotros llamamos "marcadores

⁶² KATZ, J.J., *Filosofía del lenguaje* (1966), Eds. Martínez Roca, Barcelona 1971, p. 131.

semánticos", y un símbolo complejo que nosotros llamamos una "restricción selectiva". (... encerramos los marcadores semánticos entre paréntesis para distinguirlos de los marcadores sintácticos...)»⁶³. Las restricciones selectivas de Katz coinciden con las "reglas selectivas" de Chomsky⁶⁴, la diferencia entre ambos lingüistas consiste en que mientras para el primero estas reglas de selección forman parte del componente semántico, para el segundo pertenecen al componente sintáctico.

Veamos cómo podemos ejemplificar⁶⁵ lo dicho a partir de las siguientes frases: *Le jongleur récitait un poème* y *Ma cithare s'émerveille y je gifle la nuit*. Cada una de la palabras de la frase: *Le jongleur récitait un poème* presenta distintas acepciones según el *P.Robert.*:

jongleur. ♦ 1° *Ancien*. Ménestrel nomade qui récitait ou chantait des vers, en s'accompagnant d'un instrument. ♦ 2° *Vx*. Bateleur, saltimbanque. ♦ 3° *Mod*. Celui dont le métier est de jongler dans les cirques, les foires. ♦ 4° *Fig. Hugo*, «l'étourdissant jongleur de mots» (HENRIOT).

réciter. *v. tr.* ♦ 1° Dire à haute voix (ce qu'on sait de mémoire)... ♦ 2° Dire sans sincérité ni véracité... ♦ 3° *Mus*. Chanter (un récitatif).

poème. ♦ 1° Ouvrage de poésie en vers... ♦ 2° *Poème en prose*, poème ne revêtant pas la forme versifiée. ♦ 3° *Fig. et littér.* Se dit d'une oeuvre ou d'une réalité poétique...

⁶³ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁴ Vid. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Ed. Aguilar, Madrid 1970, (1a. ed. orig. 1965).

⁶⁵ Vid. KATZ J.J., FODOR, J.A., «The structure of semantic theory», *Language*, 39, 1963, pp. 170-210, y su versión francesa: «Structure d'une théorie sémantique avec applications au français», *Cahiers de Lexicologie*, 1966, II, pp. 39-72 y 1967, I, pp. 47-66. El ejemplo escogido en francés es: *La fillette a jeté la petite glace*.

El verbo **réciter** establece una selección hacia su sujeto y hacia su objeto: exige un sujeto animado y un objeto material que se pueda nombrar. Las tres primeras acepciones de **jongleur** y todas las de **poème** cumplen los requisitos de este verbo. Realizada esta selección, en la que sólo hemos efectuado una exclusión, diremos que la frase admite los tres sentidos de **réciter**, así como los tres de **jongleur** y **poème**⁶⁶.

Esta gran combinatoria contrasta con las que observaremos en las dos siguientes frases, ya citadas anteriormente, *Ma cithare s'émerveille* y *Je gifle la nuit*. Como en el ejemplo anterior, procedamos a transcribir las definiciones del *P.Robert* de cada una de las palabras:

cithare. *Antiq. et Mod.* Instrument de musique composé d'une sorte de caisse sur laquelle sont tendues des cordes.

s'émerveiller. *v. pron.* Éprouver un étonnement agréable devant qqch. d'inattendu qu'on juge merveilleux.

je. ♦ 1° Pronom personnel de la première personne du singulier des deux genres, au cas sujet...

gifler. *v. tr.* Frapper (qqn) sur la joue, du plat ou du revers de la main... ♦ *Fig.* Humilier

nuit. I ♦ 1° Obscurité résultant de la rotation de la Terre, lorsqu'elle dérobe un point de sa surface à la lumière solaire...

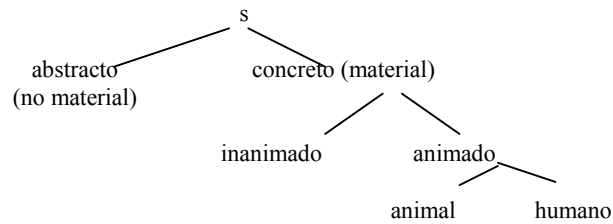
⁶⁶ La ambigüedad de la frase desaparece cuando ésta se inserta en un contexto determinado. Como afirma PICOCHÉ, J., *Précis de lexicologie française, l'étude de l'enseignement du vocabulaire, op. cit.*, p. 65: «Tout mot occurrent dans un discours donné s'insère donc dans deux types de contextes: un contexte linguistique proche, dont la structure syntactico-sémantique permet un certain nombre de sélections, et un contexte de situation, souvent implicite dans les énoncés de la vie courante, ou se présentant sous forme de contexte linguistique étendu, comme c'est nécessairement le cas des oeuvres littéraires. Ces deux types de contextes jouent un rôle essentiel du point de vue du destinataire auquel ils permettent la compréhension du message, en opérant les sélections nécessaires parmi les sens virtuellement possibles».

♦ 2° *Littér.* Obscurité ♦ 3° *Littér.* Le fait de ne pas voir, de ne pas comprendre, de ne pas sentir... II (Temps ou il fait noir) ♦
 1° Espace de temps qui s'écoule depuis le coucher jusqu'au lever du soleil..

Los verbos **s'émerveiller** y **gifler** establecen, cada uno de ellos, una selección hacia su sujeto, el primero exige que sea animado y el segundo animado y humano. Según las definiciones, sólo el verbo **gifler** lo consigue. La selección que establece **gifler** hacia su objeto hace que aquél requiera un objeto animado y humano. Como podemos observar **nuit** carece de estas características.

Estas reglas de selección nosotros también las consideraremos dentro de la semántica, sin que por ello minimicemos su incidencia en el nivel morfológico y sintáctico.

De acuerdo con lo que acabamos de considerar nos parece adecuado establecer el siguiente criterio en el proceso de descomposición sémica:



De los verbos:

- rasgos de selección
 - a) transitivo - intransitivo
 - b) personal - impersonal
 - c) selección explicitada por el sujeto o el objeto**gifler** presupone un sujeto y un objeto humano.

Este esquema que sólo se refiere a los rasgos genéricos nos sirve para estructurar nuestro análisis, puesto que lo iniciaremos con los rasgos más genéricos; a continuación mencionaremos los rasgos específicos y finalmente aquellos rasgos variables y connotativos que Pottier denomina virtuales.

Ya hemos dicho que para descomponer un significado en rasgos semánticos debemos recurrir a los diccionarios. Según el diccionario escogido, la definición nos permitirá precisar, en mayor o menor medida, algunos de los rasgos semánticos específicos del significado elegido. Esta particularidad no afecta, como constataremos, a los procesos semánticos que origina la creación metafórica. Si contrastamos las definiciones, ya citadas, de las palabras **ruiseñor** y **rossignol** (primera acepción):

ruiseñor. Ave del orden de las passeriformes, común en España, de unos 16 centímetros de largo desde lo alto de la cabeza hasta la extremidad de la cola, y unos 28 de envergadura, con plumaje de color pardo rojizo, más oscuro en el lomo y la cabeza que en la cola y el pecho, y gris claro en el vientre; pico fino, pardusco, y tarsos delgados y largos. Es la más celebrada de las aves canoras, se alimenta de insectos y habita en las arboledas y lugares frescos y sombríos.

rossignol. ♦ 1° Oiseau passereau, de petite taille, au chant varié et très harmonieux. ... ♦ 2° *Vx.* Petite flûte. ♦ Mar. Sifflet des maîtres d'équipage. ♦ 3° (1406; p.ê. parce que la clé «chante» dans la serrure) Instrument pour crocheter les portes... ♦ 4° *Fam.* (1835). Livre invendu, sans valeur (qui reste perché sur les plus hauts casiers comme le rossignol dans l'arbre). - Objet démodé, marchandise invendable. ♦ 5° *Méd.* V. **Pigeonneau.**

observamos un criterio distinto en la descripción de las características de esta ave. Ello repercute, evidentemente, en la matriz semántica⁶⁷ que extraemos de cada una de estas definiciones.

'ruiseñor':	<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;"> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ material]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ físico]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ animado]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[- humano]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ ave]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ paseriforme]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ común en España]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ unos 16 cm de largo]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ unos 28 cm de envergadura]</div> <div style="margin-bottom: 5px;"> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 10px;">+ plumaje</div> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 10px;"> <div style="margin-bottom: 5px;">+ pardo rojizo, más oscuro en el lomo</div> <div style="margin-bottom: 5px;">y la cabeza que en la cola y el pecho]</div> </div> </div> </div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ gris claro en el vientre]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ pico fino y pardusco]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ tarsos delgados y largos]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ la más celebrada de las aves canoras]</div> <div style="margin-bottom: 5px;">[+ se alimenta de insectos]</div> <div style="margin-bottom: 5px;"> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 10px;">[+ habita en las arboledas y lugares frescos]</div> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 10px;"> <div style="margin-bottom: 5px;">y sombríos</div> </div> </div> </div> <div style="margin-bottom: 5px;">.</div> <div style="margin-bottom: 5px;">.</div> <div style="margin-bottom: 5px;">.</div> </div>
-------------	--

⁶⁷ Recurriremos al español al nombrar los rasgos de las matrices semánticas.

'rossignol':	[+ material] [+ físico] [+ animado] [- humano] [+ ave] [+ paseriforme] [+ pequeña talla] [+ canto melodioso y variado] . . .
--------------	--

Las diferencias entre ambas matrices son irrelevantes para nuestro trabajo. Lo importante radica en que estas dos definiciones nos transmiten una información cognoscitiva de validez universal que nos permite explicitar los semas específicos y genéricos.

En estos ejemplos no aparece ningún sema que pudiera calificarse de connotativo, como tampoco en la definición del término *son* que Aragon transcribe íntegramente en una de sus obras⁶⁸:

son: péricarpe des fruits des céréales, après qu'il a été séparé
par l'action de la mouture.

(*Petit Larousse illustré*, édition de 1924)

La objetividad de esta descripción contrasta con la que nos da de las *fuchsias*:

Les fuchsias! horribles fleurs mariées au barbaresque des
Rivieras affligeantes⁶⁹.

⁶⁸ *La mise à mort*, Gallimard, Paris 1983, p. 442.

⁶⁹ ARAGON, *Traité du style*, Gallimard, Paris 1983, p.158.

Como podemos observar Aragon nos las describe como horribles, esta subjetividad no se manifiesta en la definición ofrecida por el *PRob.*:

fuchsia: Arbrisseau d'origine exotique (onagrariées) aux fleurs pourpres, roses, en clochettes pendantes, cultivé comme ornamental.

Si confrontamos las matrices semánticas que se derivan de las dos definiciones:

A

[+ material]	
[+ físico]	
[- animado]	
[- humano]	
[+ arbusto]	
'fucsia': [+ flor colgante de color rojo o rosa]	
[+ horrible]	
[+ casada con lo barbarisco de las rivieras afligidas]	
.	
.	
.	

B

[+ material]	
[+ físico]	
[- animado]	
[- humano]	
[+ arbusto]	
'fucsia': [+ origen exótico]	
[+ flor colgante de color rojo o rosa]	
[+ cultivada como adorno]	
.	
.	
.	

observamos que la primera matriz engloba dos rasgos [+ horrible] y [+ casada con lo barbarisco de la rivas afligidas] que responden a la subjetividad del poeta; en cambio en la segunda, si exceptuamos el rasgo [+ origen exótico], podríamos convenir que existe una voluntad de objetividad en la definición.

Basándose en el criterio de definición objetiva y subjetiva, Montserrat Badia⁷⁰ establece la siguiente distinción entre los rasgos semánticos:

- 1) Hi ha trets semàntics «objectius», més o menys acceptats per qualsevol parlant, almenys dins d'una mateixa cultura;
- 2) però també hi ha trets semàntics més o menys «subjectius», propis d'un grup determinat o d'un sol membre d'una comunitat lingüística⁷¹.

M. Badia vincula la distinción que realiza entre rasgos semánticos objetivos y rasgos semánticos subjetivos a la que J.S. Mill establece entre «comprensión decisoria» «(= enunciado de un pequeño número de caracteres suficientes para distinguirlo sin ambigüedad)»⁷², y «comprensión subjetiva». Para ella los rasgos semánticos subjetivos serían mucho más específicos y propios de un individuo o bien de un grupo reducido y condicionado lingüísticamente por el aprendizaje, la

⁷⁰ *Estudi lingüístic de la metàfora en Màrius Torres*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 64.

⁷¹ Esta distinción esencial aparece con otros términos en KLEIBER, G., *La sémantique du prototype, catégories et sens lexical*, PUF, 1990, pp. 23 y 24, cuando habla de «traits essentiels» y «traits accidentels ou contingents». Para él: «Le modèle sémantique des CNS postule donc une séparation rigide entre les traits **essentiels**, qui sont à la base de phrases analytiques, et des traits **accidentels** ou **contingents**, qui ne font pas partie de la définition sémantique de l'item lexical et qui ne peuvent figurer que dans des phrases **synthétiques**, comme, par exemple, **Un chien est fidèle**. Il s'ensuit l'opposition bien connue entre les composants «sémantiques» ou «linguistiques, les seuls qui doivent figurer dans la définition sémantique d'un terme, et les composants «extra-linguistiques» ou **encyclopédiques**, qui n'ont pas leur place dans le sens d'un mot».

⁷² Vid. BADIA, M., *Estudi lingüístic de la metàfora en Màrius Torres*, op. cit., p. 66.

cultura⁷³, etc. No obstante, reconoce la dificultad para establecer la frontera entre ambos siempre sujeta a variaciones en función de los factores existenciales y emotivos del individuo que hace el análisis; y con ello podemos deducir la coincidencia entre connotación y rasgos semánticos subjetivos en la propuesta de M. Badia. Podríamos ejemplificar lo dicho a partir de lo que nos dicen de una de las estaciones más hermosas el *PRob.* y Aragón:

printemps: La première des quatre saisons qui va du 21 mars au 21 juin dans l'hémisphère nord. Saison qui succède à l'hiver dans les climats tempérés, où la température s'adoucit, la végétation renaît.

El poeta nos la describe así en el poema *Printemps*:

Allons-nous retrouver la vie ô faux défunts
Car est-ce une porte qui s'ouvre enfin car est-ce
Enfin le printemps qui arrive et son parfum
Bouleverse le vent ainsi qu'une caresse

Pour qui pourtant les fleurs hormis toi que j'aimais
Et le plus beau printemps je ne saurais qu'en faire
Sans toi mais le plus bel avril le plus doux mai
Sans toi ne sont que deuil ne sont sans toi qu'enfer

Rendez-moi rendez-moi mon ciel et ma musique
Ma femme sans qui rien n'a chanson ni couleur
Sans qui Mai n'est pour moi que le désert physique

⁷³ ARAGON, *Traité du style, op. cit.*, p. 9, con intención provocadora y contra cultural afirmaba en las primeras páginas del libro:

Destinée de La Fontaine.

Faire en français signifie chier.

Exemple:

Ne forçons pas notre talent:

Nous ne FAIRIONS rien avec grâce.

La carte-postale représentait un petit garçon sur le pot.

Le soleil qu'une insulte et l'ombre une douleur
(*L'O.P.* III, p. 1098-1099)

Si comparamos el significado de la palabra **printemps** ofrecida por el diccionario con lo sugerido por Aragon, observaremos que el significado varía en función de la presencia o ausencia de la mujer amada. Hubiéramos podido escoger otros ejemplos como el significado 'caballo' o 'perro' empleado por el mismo Hjelmslev cuando habla sobre la connotación para destacar aquellos rasgos semánticos que son comunes en todas las culturas y aquellos rasgos semánticos ligados a factores existenciales y emotivos de determinados grupos o individuos; pero hemos elegido un ejemplo extraído de un discurso poético porque compartimos la idea de que la poesía no tiene como finalidad la descripción objetiva de la realidad.

Por ello, debemos descartar las nociones de **verdadero** y **no verdadero** en poesía puesto que, como vemos en los versos de Aragon, el significado de un término está estrechamente ligado a su subjetividad.

Podemos recurrir al siguiente ejemplo para justificar nuestro rechazo a la dinámica verdadero - no verdadero: la tradición poética atribuye al significado 'otoño' el rasgo semántico [+ muerte], connotación que contrasta con el rasgo semántico [+ vida] que le otorgarían aquellos que contemplan cómo germinan y crecen los sembrados en otoño.

3. LENGUAJE POÉTICO Y POESÍA DE ARAGON

Puesto que nuestro estudio se circunscribe solamente a la poesía de Louis Aragon iremos señalando en este apartado algunas características de su lenguaje poético, subrayando el hecho de que no tienen una pretensión universalizadora, ya que compartimos la idea de que cada poeta emplea un lenguaje específico y que el término de

lenguaje poético rebasa el ámbito de la poesía. A esta primera dificultad debemos añadirle la dilatada, intensa y contradictoria producción de un poeta que nos advierte diciendo: «Je ne crois pas qu'on puisse comprendre quoi que ce soit de moi, si l'on omet de dater mes pensées ou mes écrits»⁷⁴.

En efecto, Aragon inicia su trayectoria poética como miembro del movimiento Dada, participa en la creación del movimiento surrealista, rompe con él, comparte la concepción poética del realismo socialista, y al final de su vida emprende un regreso a sus orígenes. Es el poeta que quiere romper con las formas tradicionales del lenguaje como en este collage:

Suicide

A	b	c	d	e	f
g	h	i	j	k	l
m	n	o	p	q	r
s	t	u	v	w	
x	y	z			

(O.P. I, p. 444)⁷⁵

⁷⁴ Citado por DAIX, P., *ARAGON, Une vie à changer*, Seuil, Paris 1975, p. 5.

⁷⁵ ARAGON, *Les Collages, miroir de l'art*, Hermann, Paris 1965, p. 114, afirma, cuarenta años después de su publicación: «En ce temps-là, j'avais signé l'alphabet me bornant à lui mettre un titre. Il faut considérer cela comme un collage». En 1968 vuelve a comentarlo a D. Arban en *Aragon parle, op., cit.* p. 88, precisando esta vez que se había inspirado en una lectura de Dickens: «En particulier Dombey and Son. On trouve cette influence dans le poème de moi qui a fait le plus scandale à l'époque Dada -il s'appelait **Suicide**- qui est simplement l'alphabet coupé en tranches égales pour être prononcées également comme des vers. La même influence est encore plus manifeste dans le poème **Persiennes**. Ce sont, l'un et l'autre, des transpositions du comportement, qui m'avait frappé, du petit Dombey, enfant malade sur la plage où on le menait prendre l'air, qui parlait devant la mer, répétant des mots indéfiniment, jusqu'à ce que les mots répétés aient perdu leur sens».

Unas veces se sirve del lenguaje para transmitir consignas políticas revolucionarias:

Camarades
descendez les flics
Plus loin plus loin vers l'ouest où dorment
les enfants riches et les putains de première classe
Dépasse la Madeleine Prolétariat
Que ta fureur balaye l'Élysée
Tu as bien droit au Bois de Boulogne en semaine
Un jour tu feras sauter l'Arc de triomphe
Prolétariat connais ta force
connais ta force et déchaîne-la
(*L'O.P.* II, p. 515)

Otras veces, sobre todo durante la guerra, incorpora en sus poemas las formas tradicionales que antes había condenado, y, con ello, descubre la significación histórica y nacional de las formas poéticas:

O mois des floraisons mois des métamorphoses
Mai qui fut sans nuage et Juin poignardé
Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses
Ni ceux que le printemps dans ses plis a gardés
(*L'O.P.* III, p. 1106)

Y todo ello con el propósito de cantar su amor por la vida, la humanidad, y, muy especialmente, por Elsa:

Il fera si beau de mourir quand ce sera
Le soir d'enfin mourir d'enfin
D'enfin mon amour d'à mourir le soir d'enfin
Mourir

Un soir d'aubépines en fleurs aux confins des
parfums et de la nuit

Un soir profond comme la terre de se taire
Un soir si beau que je vais croire jusqu'au bout
Dormir du sommeil de tes bras
Dans le pays sans nom sans éveil et sans rêves

Le lieu de nous où toute chose se dénoue
(*L'O.P.* VII, p. 487)

3.1 POESÍA

La poesía se nos manifiesta por una determinada cualidad del discurso y no por una específica manifestación de esta cualidad como podría ser el verso. Baudelaire ya cuestionaba la relación que se había establecido entre poesía y versificación con el sugerente título de su libro *Petits poèmes en prose*, y Louis Aragon no vacila en ensanchar el ámbito cuando afirma que:

Il y a brusquement dans un roman, en pleine réalité quotidienne, une phrase, une page, comme une ouverture sur ce qui n'est pas le roman, sur ce qui est au-delà de lui, sur ce que nous appelons de façon abrégée *poésie*⁷⁶.

Podemos deducir de todo ello dos constataciones: la primera que Aragon coincide implícitamente con una de las características que el *Dictionnaire de la langue française*, de Émile Littré, da al término poesía cuando afirma que las «qualités qui caractérisent les bons vers (...) peuvent se trouver ailleurs que dans les vers». La segunda incidiría más en el cómo se nos comunica que en el qué se nos comunica.

⁷⁶ ARAGON, *Entretiens avec Francis Crémieux*, op. cit., pp. 125-126.

Ese "cómo" nos lo explica Jean Roudaut cuando habla de René Char: «Le sujet ne fonde pas la poésie; c'est le niveau de saisie de l'événement, la façon dont il est pulvérisé en mots, qui peut faire naître des cendres du quotidien des bribes lumineuses. Le poème est un creuset où sont portés à l'incandescence les objets d'étonnement et de plénitude jusqu'à ce qu'ils révèlent la lumière dont ils étaient seulement soupçonnés d'être porteurs»⁷⁷.

Así pues, el discurso poético tiene otras cualidades que rebasan el marco de la función poética de Jakobson -ésta también es mucho más amplia que el concepto poesía-y que se manifiestan en la manera de representar la realidad, la experiencia humana y la posibilidad de iluminarla a partir de la representación verbal.

Esta "representación" verbal se cristaliza a través de complejos recursos entre los cuales nos interesa remarcar la selección y combinación de las palabras. La cualidad que exigíamos al discurso poético deriva de todos estos elementos, hecho que facilita que la función referencial se sitúe en un segundo plano y que la función poética se convierta en dominante. Veamos un ejemplo:

SECOUSSE

BROUF

Fuite à jamais de l'amertume
 Les prés magnifiques volants peints de frais
 tournent
 champs qui chancellent
 Le point mort
 Ma tête tinte et tant de crécelles

Mon coeur est en morceaux

⁷⁷ CHAR, R., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1983, p. XII, citado por SUHAMY, H., *La poétique*, PUF, 1986, p. 122.

le paysage en miettes

Hop l'Univers verse
 Qui chavire L'autre ou moi
 L'autre émoi La naissance à cette solitude
 Je donne un nom meilleur aux merveilles du jour
 J'invente à nouveau le vent tape-joue
 le vent tapageur
 Le monde à bas je le bâtis plus beau
 Sept soleils de couleur griffent la campagne

Au bout de mes cils tremble un prisme de larmes
 désormais Gouttes d'Eau

On lit au poteau du chemin vicinal
 ROUTE INTERDITE AUX TERRASSIERS

Août 1918

(*L'O.P.* I, p. 104)

Este poema, nos señala A. Jouffroy, corresponde a una época de la vida de Aragon y a una formulación de la poesía que «consiste para él en jugar con los secretos de su propia vida, a ocultar por ejemplo una emoción demasiado dramática, como las de las bombas que lo enterraron tres veces seguidas el 6 de agosto de 1918 en la línea del frente, esas bombas que él no nombra en **Secousse**, y que lo enterraron sin embargo muy bien y hasta el punto de hacerle pasar por muerto y hasta al interior de su propio poema»⁷⁸.

La causa que ha dado origen al poema persiste pero la manera o el cómo se nos comunica el hecho hace perder a la función referencial su carácter preeminente, la eclipsa parcialmente, y se convierte la función poética en dominante. La forma de representar el bombardeo, el impacto emocional y la experiencia que deriva de ello permiten a Aragon

⁷⁸ «Préface» en ARAGON, *Le Mouvement perpétuel*, précédé de *Feu de Joie*, Gallimard, Paris 1970, p. 14.

construir un objeto literario, es decir un equivalente poético de sus experiencias de la realidad⁷⁹.

3.2. FORMA Y CONTENIDO

El poema *Secousse* nos permite abordar la forma del discurso poético. Aragon en el poema que citamos destruye su estructura tradicional y su armonía tipográfica, elimina la puntuación, descompone el verso y aprovecha las pausas sintácticas para destacar las superposiciones metafóricas y los paralelismos de la acción. Estos recursos vanguardistas que contribuyen a resaltar las unidades del discurso poético serán sustituidos a lo largo de la dilatada vida del poeta por formas mucho más tradicionales, sobre todo a partir de 1940. Así lo confiesa a Francis Crémieux:

la forme que ma poésie a prise était de longue main la forme par moi préparée pour être entendu du plus grand nombre de gens possible, basant mon expression sur les formes nationales profondes de la poésie française⁸⁰.

Aragon se refiere, claro está, a toda la tradición poética que arranca de la poesía trovadoresca, y a pesar de su afirmación « J'ai toute ma vie écrit des vers comptés ou non comptés »⁸¹ Aragon revaloriza la métrica. Ésta al organizar las unidades sonoras resalta unidades más complejas como las palabras, los sintagmas y las secuencias que

⁷⁹ DAIK, P., *Aragon une vie à changer, op. cit.*, p. 86, comenta este poema y destaca que hay una gran distancia «par rapport au fait vécu, dont la réalité est parfaitement abstraite et dont ne demeurent que les conséquences; elles-mêmes traitées avec détachement, avec humour. D'où la primauté donnée apparemment au langage, à sa rigueur, à son rythme, à ses échos internes qui font parfois rime».

⁸⁰ ARAGON, *Entretiens avec Francis Crémieux, op. cit.*, p. 134.

⁸¹ ARAGON, «De l'exactitude historique en poésie», *L'O.P.* IV, p. 116.

coinciden con los hemistiquios y los versos, crea semejanzas y desemejanzas gracias al ritmo que impone la combinación de las sílabas⁸².

La poesía «fait éclater le fonctionnement du signe. Elle le décompose en sons et syllabes, opérant des regroupements sur la base de l'équivalence phonique ou métrique. En forçant sur les onomatopées, les répétitions, les échos, les associations d'idées, elle fait dire aux mots plus que ce qui sortirait d'un code algébrique et arbitraire. Transgressant le principe de l'univocité du signe, elle fonde une partie de son pouvoir sur la polysémie»⁸³, la cual está estrechamente vinculada al proceso de metaforización del lenguaje.

Debemos añadir, también, que el discurso poético, al someterse a unos determinados criterios sonoros, implica la convergencia de dos sistemas: uno sujeto a las reglas gramaticales de la lengua, el otro supeditado a unas pautas métricas específicas. Por ello, Salvador Oliva, al hablar de sistema lingüístico y sistema métrico, afirma: «El fet que en un discurs verbal s'organitzi segons els criteris sonors exigits per una mètrica qualsevol implica que en aquest discurs conflueixen dos sistemes: l'un regit per les regles gramaticals de la llengua en qüestió, i l'altre regit per les regles de la mètrica utilitzada. La superposició d'aquests dos sistemes permet que el discurs adquireixi unes determinades potencialitats que s'originen per un increment en la relació dels signes i per un joc de correspondències i tensions entre ambdós sistemes»⁸⁴.

⁸² ARAGON, *Le roman inachevé*, préface d'Etiemble, Gallimard, Paris 1985, p. 10. El prologuista destaca que «le poème... dépend trop exactement des phonèmes; canadien, belge, luxembourgeois, libanais, mauricien, suisse, peu importe le passeport; mais la langue, elle importe: elle importe tout. Français qu'il se veut, Aragon, son poème jaillit naturellement des lèvres pour l'oreille».

⁸³ SUHAMY, H., *La poétique*, op. cit., pp. 116-117.

⁸⁴ *Introducció a la mètrica*, Quaderns crema, 1986, p. 41.

Molino y Gardes-Tamine⁸⁵ nos señalan que la distinción entre la lengua de los poeta y la lengua común se remonta a la tradición clásica. En efecto, ésta cuando hablaba de la gramática distinguía entre la "recte loquendi scientia" -corrección de la expresión- y la "enarratio poetarum" -comentario de los poetas-. Esa división se fundamentaba en la constatación de la existencia y el mantenimiento de un desvío entre la lengua utilizada por los poetas y la lengua cotidiana o común. Así pues, se educaba a los escolares en el aprendizaje de dos tipos de lengua o, mejor dicho, en el conocimiento de dos modelos o formas de expresión determinadas.

No es difícil descubrir que este planteamiento llevado a sus últimas consecuencias nos conduciría a afirmar que cada una de estas formas de expresión privilegiaría unas determinadas funciones. Como consecuencia de ello, cabría la posibilidad de limitar el lenguaje poético exclusivamente a una sola finalidad, que no sería otra que la función poética (el mensaje por el mensaje), convirtiéndose las restantes finalidades o funciones en accesorias y subsidiarias. Éstas pertenecerían al ámbito de la lengua común. Una simple evocación de la historia de la humanidad y de su producción poética basta para desmentir tal especulación. En efecto, para darse cuenta de que la poesía no es sólo forma sino también contenido, el mismo Aragon nos recuerda cómo Virgilio inicia la Eneida:

Arma virumque cano...⁸⁶

⁸⁵ *Introduction à l'analyse de la poésie*, I, PUF, 1987, p. 91.

⁸⁶ «Arma virumque cano», *L'O.P.* III, p. 1189, Aragon continúa diciendo: «ainsi commence l'Énéide, ainsi devrait commencer toute poésie. J'ai un peu écrit et publié ce livre pour dissiper la confusion pleine de bienveillance qu'on avait entretenue autour du *Crève-Coeur*. «Je chante, et je suis prêt à reprendre pour notre temps et mon pays ce programme par quoi débute l'épopée romaine, et je n'ai forgé mon langage pour rien d'autre, de longue date, pour rien d'autre préparé cet instrument chantant...».

La poesía de los escritores clásicos habla de los acontecimientos de su época, así como de los ideales de la sociedad en la que vivieron. Esta afirmación continúa siendo válida para la poesía de los trovadores.

Ahora bien, no debe verse en esta constatación una invitación a pensar que en la poesía todo es contenido y que la forma es sólo accidente, ni tampoco a la inversa. Mounin refiriéndose a esta cuestión afirma que «Même poétique, le signifiant véhicule toujours un signifié, c'est-à-dire que le message a toujours un contenu»⁸⁷. Ignorar este aspecto sería, para él, olvidar la mitad del acto poético.

Pero ¿cuál es la otra mitad? Ya la hemos señalado y Aragon nos la confirma en *La bourse aux rimes*:

La poésie est faite pour les Rois pour leur plaisir à la fois et leur gloire
Choisis ton vers qu'il soit à leur mesure et mets au bout la rime pour y croire

.....

J'appelle poésie un conflit de la bouche et du vent la confusion du dire
et du taire une consternation du temps la déroute absolue
J'appelle poésie aussi bien le cri que le plaisir m'arrache ou la phrase
écrasée avec une pierre
J'appelle poésie à la fois ce qui ne demande point d'être compris et ce
qui exige la révolte de l'oreille

(*L'O.P.* VI, p. 430)

⁸⁷ MOUNIN, G., *La communication poétique*, Gallimard, 1969, p. 22. Con esta afirmación Mounin se oponía a las propuestas de Jakobson, Levin y también en cierta medida a las de Martinet que «visent à décrire d'abord la forme spécifique du message poétique, puis à expliquer ses propriétés par cette forme. Ce sont des définitions formalistes, des moments nécessaires de la description des faits de style. Mais leur piège, et depuis toujours, c'est d'ériger ce moment nécessaire en moment absolu, bref de décréter qu'en poésie le signifié, c'est le signifiant». Estas críticas han sido respondidas por el mismo JAKOBSON en *Questions de poétique*, Seuil, Paris 1973, p. 487. LÁZARO CARRETER se refiere a esta polémica en *Estudios de poética* Taurus, Madrid 1979, pp. 61 y 71. MOUNIN en su breve artículo, «Les difficultés de la poétique jakobsonienne», *op. cit.*, insiste nuevamente en sus críticas y las ensancha.

Los términos "vers", "mesure", "rime", "conflit de la bouche", "révolte de l'oreille", "phrase écrasée avec une pierre" nos remiten a los aspectos formales de la poesía y a los procedimientos de los que se sirve el poeta, es decir, a la técnica. Ésta implica una reflexión:

Pour moi, affirme Aragon, je n'écris jamais un poème qui ne soit la suite de réflexions portant sur chaque point de ce poème, et qui ne tienne compte de tous les poèmes que j'ai précédemment écrits, ni de tous les poèmes que j'ai précédemment lus... Je disais donc, ou c'était ce que je voulais dire, qu'il n'y a poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage, et à chaque pas réinvention de ce langage. Ce qui implique de briser les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire, les lois du discours⁸⁸.

Respecto a la poesía trovadoresca que hemos mencionado anteriormente, queremos insistir sobre este período por dos motivos, primero porque esta poesía es considerada, de hecho, como el origen de una gran parte de la poesía occidental.

La poesía de los trovadores se caracterizó esencialmente por una lírica cultamente elaborada y sujeta a unos preceptos literarios muy rígidos; abandonó la métrica clásica y se basó en el número de sílabas del verso y en la rima. Impuso unas normas muy estrictas y desarrolló dos estilos muy diferenciados el **trobar leu** y el **trobar clus**. Este último «art fermé sur lequel je n'ai pas fini de rêver», nos dice Aragon⁸⁹, se caracterizó por su hermetismo y por el uso de un lenguaje difícil.

El segundo motivo reside en el hecho de que el propio Aragon se proclamó, a partir del inicio de la Segunda Guerra Mundial, el continuador de Arnaut Daniel⁹⁰, y aconsejó el empleo del hermetismo en la poesía para luchar contra las fuerzas de ocupación y sus colaboradores. Como afirma G. Sadoul: «Le Paysan de Paris, replié en zone Sud s'y passionna pour les troubadours et leurs épopées en langue d'oc ... pour y

⁸⁸ «Arma virumque cano», *L'O.P.* III, p. 1175.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 1180.

⁹⁰ Vid. «La leçon de Riberac ou l'Europe Française», *L'O.P.* III, p. 1275.

trouver des métaphores masquant quelque contrebande»⁹¹. Este poeta del amor y de Elsa, añade Sadoul, buscaba, también, «dans leurs chants toulousains ou provençaux, les origines de l'Amour, sentiment "inventé" au XIe siècle »⁹².

La orientación hacia "l'obscurité poétique" permitió publicar poemas como *De la fausse pluie qui tomba sur une ville de pierre non loin de Brocéliande*⁹³:

Il arrivait le nuage il arrive comme une mouche énorme avec un
bruit d'acier
Il arrive avec des ciseaux aiguisés plein nos oreilles
Des cris de rémouleurs dans un matin d'enfance

Le ciel tout entier grince des dents
Quelle sorte de pluie est-ce donc que ce nuage apporte
Imprudemment appelé quelle sorte de pluie
Déjà le visage de l'été se dérobe à la souffrance des regards
Déjà l'immense pays couleur de seigle perd sa lumière traquée
Quelle sorte de pluie est-ce donc qui semble annoncer les lépreux
avec la crécelle
La terre craque et l'arbre séché frémit
La grêle la grêle la grêle Ah malheur
Sur les graines la fleur la moisson les vitres les voiles les
promeneurs égarés
Il pleut des diamants taillés des javelots des malédictions

⁹¹ ARAGON, *Poètes d'aujourd'hui*, Seghers, Paris 1967, p. 41.

⁹² *Ibid.*, p. 42

⁹³ El poema encierra «une métaphore filée» que ha sido definida por RIFFATERRE, M., «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *Langue française*, 3, 1969, p. 47, como «une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe -elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive- et par le sens: chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série».

Des bêtes aux articulations soignées
 Des dragons maigres affamés de pâtures
 Des monstres hybrides à cheval sur le fer et la méchanceté de
 l'homme
 Des animaux faits de rumeur et de dévastation
 Dont le nom simple à cette minute échappe à ceux qu'ils tuent
 Avec de grands yeux bleus dans leurs ailes vertes afin de tromper
 le ciel
 Sauterelles voilà comment on les appelait en Égypte
 Ce sont des sauterelles qui s'abattent épouvantablement sur nous
 Et la chair se déchire aux enchevêtrements des ailes
 Le chant de l'élytre annonce au tonnerre qu'il est bien arrivé
 D'autres d'autres au craquement des os dans les croisées
 À l'écrabouillement des crânes dans le pétrin des poutres
 Oui c'est la grêle et les magiciens sur la montagne
 Seront écharpés pour avoir appelé le fléau
 (L'O.P. IV, pp. 204-205)

El lector de este poema sabía, en 1942, que Aragon pretendía describir los horrores de la guerra. Las personas que habían sido testigos de un bombardeo podían revivir, otra vez, con la lectura de estos versos aquellos momentos terribles. Sólo bastaba para ello ser cómplice de Aragon⁹⁴ y participar en el juego de identificaciones que el poeta proponía.

⁹⁴ El poeta explica en *De l'exactitude historique en poésie* (L'O.P. IV, p. 93) que: «C'est à Nice et à Villeneuve-lès-Avignon qu'au début de l'été 1942, j'ai écrit *Brocéliande*, les nazis tenaient le haut du pavé dans mon pays, et d'une façon pas du tout mythique. Ils venaient de tuer, avec des fusils modernes, sans l'ombre de Siegfried et de Walhalla à la clé, des hommes de chair et de sang». SADOUL, G., *ARAGON, op. cit.*, pp. 40-42, comentando este poema nos describe su génesis y su significado: «Cet été 1942 fut exceptionnellement sec, circonstance qui fournit à Aragon le thème initial de sa «prière pour faire pleuvoir» puis de «la fausse pluie qui tomba sur une ville de pierre» ... Un vrai poète, malgré soi et contre toute logique, se trouve être parfois prophète. Qui ne connaîtrait *Brocéliande* que par son édition originale, datée du 30 décembre 1942, ayant compris que «la prière pour faire pleuvoir» appelait un débarquement allié d'Alger, la zone non occupée fut envahie par les troupes «vert de gris» ... Nice ne fut pas occupé par les «sauterelles» mais par les troupes italiennes».

En *De l'exactitude historique en poésie* Aragon nos desvela algunas de estas identificaciones:

Plus encore qu'en 1941, en 1942 la France tout entière ressemblait à Brocéliande. Dans la forêt, les sorciers de Vichy et les dragons de Germanie avaient donné à toutes les paroles une valeur incantatoire pervertie, rien ne s'appelait plus de son nom⁹⁵.

y nos describe la trágica historia de algunos destacados intelectuales de la Resistencia con un léxico que nos recuerda el de los versos del poema:

Leur histoire avec de vraies prisons, avec du vrai sang qui coule, avec des tortures où les chairs se déchirent et les os crient, avec le feu, qui tue, des fusils allemands⁹⁶.

Aragon sabía que la «contrebande» sólo podía ser indescifrable para aquéllos que preferían cerrar los ojos ante la realidad del país, y, también, para algunos censores ignorantes de la sutileza del mensaje poético. La metáfora era lo que permitía a Aragon vertebrar este mensaje.

Intuimos que las razones por las que Aragon establece una identificación entre los soldados alemanes y les «sauterelles» son porque comparten un rasgo común [color verde gris] y, también, porque ambos pueden ser considerados como una plaga. De ahí que puedan compartir el rasgo semántico [+plaga]. La elección de este último rasgo debemos considerarlo como subjetivo, circunstancia que nos remite, nuevamente, al concepto de la connotación.

Abandonamos esta breve referencia al contenido para centrarnos en la forma. Louis Aragon en su primer artículo publicado, en el que comenta *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, ya manifiesta, nos

⁹⁵ *L'O.P.* IV, p. 111.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 113.

señala Pierre Daix, «sa volonté d'élargir le champ littéraire, qui caractérisera ultérieurement toute son activité de théoricien de la littérature; l'analyse technique de la poésie aussi (pour détruire tout mystère, mettre à plat le travail du poète, comme Picasso le travail du peintre dans ses papiers collés)»⁹⁷. En 1942, Aragon afirma comentando estos versos de Rimbaud:

Mais des chansons spirituelles
Voltigent partout les groseilles

posteriormente modificados por:

Voltigent parmi les groseilles

que admite la corrección, pero que se queda con la primera versión:

et sans doute qu'il en est ainsi. Mais je ne puis refaire le chemin parcouru et, pour moi, tant que je vivrai, je lirai **Voltigent partout...** avec cet étrange transitif du verbe voltiger, qu'on peut me dire être une faute, et que je persiste à considérer comme une beauté.

L'art des vers est l'alchimie qui transforme en beautés les faiblesses. C'est le secret des plus mystérieuses réussites de la poésie, française au moins. Où la syntaxe est violée, où le mot déçoit le mouvement lyrique, où la phrase de travers se construit, là combien de fois le lecteur frémit. Qui donc disait que la poésie s'arrête où dans les vers apparaît l'inversion?⁹⁸.

Vemos expuesta aquí la idea de que la poesía puede y debe ser juzgada desde el punto de vista de sus realizaciones formales⁹⁹. Aragon

⁹⁷ ARAGON *une vie à changer*, op. cit., p. 72.

⁹⁸ *L'O.P.* III, p. 1171-1172.

⁹⁹ En «Arma virumque cano» Aragon distingue entre la creación artística y la función social de la poesía como realidades autónomas, hecho sorprendente por la fecha de su publicación, 1942, y también porque el poeta contradecía los postulados dogmáticos del marxismo estalinista y coincidía implícitamente con algunos de los planteamientos de Trotski expuestos en su ensayo «La escuela formalista de poesía y el marxismo» en *Sobre arte y cultura*, Alianza, Madrid 1974, pp. 96-97. Para Trotski la «obra de arte debe, en

destaca los efectos verbales que suponen un desvío de la norma y se acerca, por consiguiente, a una concepción del lenguaje poético basada en la percepción de su construcción. Esta inclinación formalista es moderada por otra declaración que figura en el mismo prólogo: «L'histoire d'une poésie est celle de sa technique»¹⁰⁰.

3.3. LAS FIGURAS

*Les fautes de français, deviennent des beautés avec le temps. C'est pour les légitimer qu'on a inventé les figures*¹⁰¹.

Aragon ha comentado extensamente en algunos de los «préfaces» y los «postfaces» de sus libros la "técnica" utilizada y no ha tenido inconveniente en reconocer la influencia de la tradición retórica en su tratamiento del lenguaje. El poeta entiende por técnica el empleo de recursos fónicos, morfológicos, sintácticos y semánticos; todos ellos contribuyen, en mayor o menor medida, para Aragon, a difundir su mensaje.

Estos recursos aplicados al lenguaje poético han sido objeto de estudio por parte de la retórica clásica bajo el concepto de figuras, entendiendo por éstas «les formes, les traits ou les tours plus ou moins

primer lugar, ser juzgada según sus propias leyes, es decir, según las leyes del arte. Pero sólo el marxismo es capaz de explicar por qué y cómo, en un determinado período, ha aparecido una determinada tendencia artística, es decir, quién ha expresado la necesidad de estas formas artísticas, con exclusión de otras, y por qué». Posteriormente una parte de la crítica marxista en la cual figura Galvano della Volpe (*Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona 1966) intenta elaborar una teoría del arte como forma y se aproxima a la lingüística estructuralista.

¹⁰⁰ *L'O.P.* III, p. 1175.

¹⁰¹ *L'O.P.* I, p. 193. Aragon atribuye estas frases a Apollinaire.

remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le Discours dans l'expression des idées, des pensées, ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune»¹⁰². Estos procedimientos que podemos calificar como artístico-verbales implican una manipulación de la forma del mensaje y de ahí surge la idea, muy discutida, de la noción «d'écart»¹⁰³ como elemento característico del lenguaje poético.

Tal como afirma J.M. Pozuelo: «la literatura no se escribe "con figuras". Las figuras son modos de clasificar u ordenar los procedimientos de que se sirve la lengua literaria en su función artística»¹⁰⁴. Ha existido, desde la antigüedad, un constante interés en confeccionar inventarios de esos procedimientos artísticos del lenguaje que permiten al poeta o escritor recurrir a un determinado término con el propósito de atraer la atención del lector hacia el mismo discurso.

La tradición retórica ha establecido una taxonomía de las figuras¹⁰⁵ basada en las cuatro operaciones lógicas de modificación del uso normal: la adición (*adiectio*), la supresión (*detractio*), la variación del orden (*transmutatio*) y la sustitución (*inmutatio*). Esta última categoría, llamada tropo y definida como *inmutatio verborum*¹⁰⁶ fue pronto diferenciada de las otras tres, con lo cual, como nos recuerda Barthes¹⁰⁷, se estableció una distinción binaria en la que concurre la

¹⁰² FONTANIER, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris 1968, p. 259.

¹⁰³ Vid. KLINKERBERG, J.-M., *Le sens rhétorique, essais de sémantique littéraire*, Edit. du Graf, Toronto 1990, p. 75-80.

¹⁰⁴ *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid 1988, p. 169.

¹⁰⁵ Las seis categorías establecidas por Quintiliano (*Inst. orat.* VII, 6 y IX) -figuras de pensamiento, figuras de significación o tropos, figuras de dicción, figuras de elocución, figuras de construcción y figuras de ritmo y melodía- constituyen la base de todas las clasificaciones posteriores.

¹⁰⁶ Vid. LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria, Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vol. II, Gredos, Madrid 1966, pp. 57 y 93.

¹⁰⁷ Vid. «L'ancienne Rhétorique, aide-mémoire», *Communications*, 16, 1970.

oposición tropos/figuras. Los tropos afectan al sentido de las palabras, circunstancia que no ocurre con las figuras.

La voluntad de edificar una nueva tipología retórica con sus correspondientes definiciones, fundamentada en criterios lingüísticos, ha llevado al Groupe μ a reunir las figuras consideradas como un efecto de transformación del lenguaje, en cuatro grandes grupos por medio de cuatro operaciones lógicas, deudoras todas ellas de la quadripartita *ratio*: la adición, la supresión, la supresión-adición y la permutación. Por ello distinguen:

Figuras de tipo A: metaplasmas, consistentes en operaciones morfológicas.

Figuras de tipo B: metataxis, interesadas por las operaciones sintácticas.

Figuras de tipo C: metasememas, consistentes en operaciones semánticas.

Figuras de tipo D: metalogismos, que implican operaciones lógicas.

A partir de estas distinciones, clasificaremos con criterios lingüísticos¹⁰⁸ las figuras según sus niveles de descripción: fónico, sintáctico, semántico. Debemos, no obstante, hacer observar que en la cadena del lenguaje todos los niveles se dan de forma simultánea y, por tanto, conviene valorar desde el principio que la clasificación que se propone no está exenta de una cierta arbitrariedad puesto que todas las

¹⁰⁸ MOLINO, J., GARDES-TAMINE, J., *Introduction à l'analyse de la poésie, op. cit.*, t. I, p. 131, insisten en que la lingüística no debe rechazar las clasificaciones realizadas por la Retórica tradicional y afirman: «Il lui appartient de reprendre les figures en essayant de les définir avec la précision explicite qui devrait être celle de la linguistique d'aujourd'hui».

figuras inciden en mayor o menor medida en el sentido. Estos criterios nos sirven para realizar la siguiente distinción :

- 1) *figuras fónicas*
- 2) *figuras sintácticas*
- 3) *figuras semánticas*

3.3.1. Las figuras fónicas

Los poetas cuando construyen un mensaje valoran los efectos sonoros de sus frases, de sus versos, de sus poemas; la arbitrariedad en que son distribuidos engendra una diversidad de relaciones sonoras que inciden en mayor o menor grado en las relaciones morfo-sintácticas y semánticas. Así pues, las figuras fónicas consisten en una serie de recursos que implican una manipulación deliberada de la materia fónica del mensaje. Estas figuras ponen en juego tres elementos: la sílaba, el ritmo y la rima¹⁰⁹. Podemos distinguir dos grandes grupos a partir de su incidencia en la estructura interna de los versos y sus distintas combinaciones; y para ello nos serviremos de la tipología¹¹⁰ empleada

¹⁰⁹ Remitimos para un estudio detallado de la rima en la poesía de Louis Aragon a su prefacio «Arma virumque cano» en el que el poeta explica sus criterios y procedimientos.

¹¹⁰ PATILLON, M., en *Précis d'analyse littéraire*, Nathan, 1977, tomo 2, pp. 43-71, habla de **figure phonique conventionnelle** y concluye su estudio sobre esta figura afirmando que: «la distribution des **phonèmes** le long de la chaîne parlée peut former des **figures** constituées par les phonèmes eux-mêmes ou par les traits distinctifs ou **phèmes**. En principe autonomes, ces figures ne sont d'abord prises en compte par la lecture poétique que dans la mesure où elles interfèrent avec les autres niveaux du signe poétique. En particulier, les plus remarquables sont celles qui s'inscrivent dans les cadres de la figure phonique conventionnelle.

Les **figures vocaliques** reposent sur l'**assonance**. Elles s'inscrivent toujours au moins dans le cadre de l'équivalence des syllabes. Elles consistent en **oscillations alternée**,

por J.M. Pozuelo, que distingue entre figuras métricas y figuras fónicas no métricas. Las primeras afectan al discurso métrico y abarcan aquéllas que la Retórica tradicional ha denominado figuras de dicción, estas últimas implican una serie de modificaciones que afectan a la palabra.

Citemos algunos ejemplos extraídos de *Traité du style*; tenemos el aumento de una sílaba inicial (prótesis): **bébête** por **bête**, o final (paragoge) **sphinges** por **sphinx**; la alteración del orden de los fonemas (metátesis) **saccharnie** por **saccharine**; el cambio de un fonema por otro en **daron** en lugar de **baron**¹¹¹. La diéresis que da tres sílabas a **mendiants** en este verso del poema *Les Roses de Noël*:

Des mendiants sur nos propres chemins
(*L'O.P.* IV, p. 497)

En el otro grupo destacaremos la aliteración, que consiste en la repetición de un mismo fonema o grupo de fonemas. Sirva como ejemplo esta estrofa de *Les yeux d'Elsa*:

Je tresserai mes vers de verre et de verveine
Je tresserai ma rime au métier de la fée

croisée, embrassée, complexe, et en **séries** remarquables par des jeux de **parallélisme** et de **symétrie**.

Les **figures consonantiques**, comparables aux figures vocaliques, reposent sur **l'allitération**.

Les **figures phémiques** reposent sur la distribution des **classes de phonèmes** le long de la chaîne. Elles sont surtout utiles comme complément descriptif, après la mise en valeur du niveau phonémique par la description des figures vocaliques et consonantiques les plus remarquables».

¹¹¹ Optamos por la sustitución más simple, aunque no podemos descartar otras posibilidades como la de **larron** puesto que Aragon utilizó aquel vocablo refiriéndose a Valéry. En ambos casos el sentido se ve profundamente afectado, Aragon cuenta con ello, y así lo afirma en el texto que hizo insertar en la primera edición; «L'auteur renonce à joindre à ce livre la liste des erreurs typographiques qu'il contient (Seillières, Rangry, à cours, les participes! etc). Il regrette seulement que cela rende inappréciable au lecteur les fautes d'orthographe et les fautes de français, faites délibérément dans l'espoir d'obtenir de ce lecteur les plaisants hurlements qui légitiment son existence».

Et trouvère du vent je verserai la vaine
 Avoine verte de mes veines
 Pour récolter la strophe et t'offrir ce trophée
 (L'O.P. III, p. 1264)

o el siguiente verso de *Langage des statues*:

Qu'on se conte sans honte aux rencontres d'archontes
 (L'O.P. IV, p. 186)

La rima-calambur en el poema *L'Illusion de la désillusion*:

c'est la Mi-Carême
 c'est l'Ami Carême
 (L'O.P. I, p. 667)

La paronomasia en el poema *Villanelle*:

Sous les clairs ormeaux
 Où vont les hameaux
 (L'O.P. I, p. 662)

o en estos versos de *Absent de Paris*:

Je suis le pain rompu dont ta vie est la Cène
 Tu gardes dans tes yeux les couleurs de la Seine
 (L'O.P. IV, p. 145)

Por último, señalaremos dos ejemplos de manipulación fónica y gráfica¹¹², el primero se inscribe en un desenfadado juego mitad transcripción mitad jeroglífico y el segundo, ejemplo perteneciente al poema *Le vrai Zadjal d'en mourir*, tiene un marcado propósito connotativo cultural:

¹¹² DELAS, D., *Poétique/pratique, op cit.*, p. 41, al hablar de figuras utiliza la terminología: Figure phonique et/ou graphique.

La France notre bopéyi, s'apeulait ja 10 l'Agaule
(*Traité du style*, p. 184)

JEVNES AMANS VOUS DONT C'EST L'AAGE
ENTRER LA RONDE ET LE VOIAGE
FOV S'ESPARGNANT QVI SE CROIT SAGE
CRIEZ A QUI VOVS VEVT BLASMER

HEVREVX CELUY QVI MEVRT D'AIMER
(*L'O.P. IV*, p. 978)

3.3.2. Las figuras sintácticas

Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée.
C'est du raisin¹¹³.

Esta aseveración de Aragon puede muy bien resumir la actitud demoledora de los movimientos vanguardistas de los años 20 ante el lenguaje. La sintaxis fue uno de los blancos preferidos de sus numerosos ataques en su lucha por la conquista de unas nuevas formas de expresión; el famoso y provocativo panfleto *Pour faire un poème dadaïste* de Tristan Tzara¹¹⁴, asegurándonos una auténtica originalidad si hacemos un poema a base de tijeras, un periódico y luego juntamos las palabras recortadas al azar, es una buena prueba de ello.

La trayectoria personal y literaria del poeta, así como la realidad histórica de su país se encargarían, posteriormente, de moderar sustancialmente su ímpetu destructivo y revalorizar las formas

¹¹³ *Traité du style*, op. cit., pp. 28 y 29.

¹¹⁴ Poema publicado en *Littérature*, n. 15, 1920.

tradicionales de expresión - sintaxis incluida- puesto que éstas permitían a Aragon llegar al gran público. Sin embargo, no debe exagerarse el significado de tal afirmación, pues Aragon no vaciló en transgredir las normas sintácticas todas las veces que consideró oportuno. Su comentario, en 1942, alabando la transgresión sintáctica del verso de Rimbaud «**Voltigent partout les groseilles**» ya citado anteriormente, nos recuerda el siguiente pasaje de su *Traité du style* en el que describe en qué consiste tal transgresión:

Les phrases fautives ou vicieuses, les inadaptations de leur parties entre elles, l'oubli de ce qui a été dit, le manque de prévoyance à l'égard de ce qu'on va dire, le désaccord, l'inattention à la règle, les cascades, les incorrections (...) l'image qui consiste à remplacer une proposition par une conjonction sans rien changer de son régime (...) prendre l'intransitif pour le transitif et réciproquement, conjuguer avec être ce dont avoir est l'auxiliaire (...) faire à tout bout de champ se réfléchir les verbes»¹¹⁵.

Todas las "anomalías" sintácticas que modifican el uso normal del discurso¹¹⁶ derivan de las tres primeras operaciones lógicas mencionadas anteriormente -la *adiectio*, la *detractio*, la *transmutatio* y la *immutatio*-; así nos lo recuerdan J. Molino y Gardes-Tamine: «les trois premières modifications; correspondent exactement aux trois opérations combinatoires qui sont utilisées en syntaxe pour faire varier expérimentalement les structures linguistiques: insertion, effacement et permutation»¹¹⁷. A partir de esta precisión podremos distinguir los siguientes grupos de figuras sintácticas¹¹⁸:

- 1) figuras de la *detractio* o supresión sintáctica,
- 2) figuras de la *adiectio* o repetición sintáctica
- 3) figuras de la *transmutatio* o de orden sintáctico.

¹¹⁵ *Traité du style, op. cit.*, pp. 28-29.

¹¹⁶ Excluimos las manipulaciones de la materia fónica ya abordadas anteriormente.

¹¹⁷ *Introduction à l'analyse de la poésie, op. cit.*, t. I, pp. 131-132.

¹¹⁸ Vid. POZUELO, J.M., *Teoría del lenguaje literario, op. cit.*, p. 192.

Veamos algunos ejemplos de estas transgresiones a partir de estas distinciones:

-la elipsis:

L'un dit Ma femme est morte et lui sa femme est folle
(*L'O.P.* III, p. 1083))

-el asíndeton:

Au-dessus des eaux et de plaines
Au-dessus des toits des collines
(*L'O.P.* VI, p. 45)

-la enumeración:

Fumer danser boire et manger
(*L'O.P.* III, p. 1102)

-la anástrofe:

Sont-ce les yeux d'or des poètes
(*L'O.P.* III, p. 43)

-el hipérbaton:

Quelque chose dans la substance
Même du temps s'est raturé
(*L'O.P.* VI, p. 1145)

3.3.3. Las figuras semánticas

Sólo hemos insistido en las páginas anteriores en los aspectos fónicos o sintácticos de las figuras, sin mencionar, en ningún momento, su dimensión semántica. A pesar de que todo recurso incide en mayor o menor medida en el sentido, la Retórica sólo admite como figuras

semánticas los tropos y las figuras de pensamiento. El Grupo μ denomina a las primeras *Figuras de tipo C*, metasememas, modificaciones de las palabras en cuanto a su significado y, las segundas, *Figuras de tipo D*, metalogismos, modificaciones del valor lógico de la frase. Diremos que estas figuras afectan «al modo de invención o presentación de una idea. O bien crean una relación inusual entre contenidos, o bien afectan a la relación entre signo y referente»¹¹⁹.

3.3.3.1. Los tropos

El estudio de los tropos, desde la Retórica clásica hasta nuestros días, ha dado lugar a numerosas clasificaciones, derivadas directamente todas ellas de un determinado análisis que remite al procedimiento del cambio de significación que resulta de la sustitución de una palabra por otra. De las treinta diferentes especies de tropos catalogados por Dumarsais¹²⁰ pasamos a las dos de Jakobson¹²¹, sin olvidarnos de mencionar las trece de la Retórica clásica y las tres de Beauzée y Fontanier¹²². Todo ello testimonia el amplio interés que han despertado estos procedimientos, que ocupan un lugar privilegiado en el lenguaje poético entre los críticos y, por supuesto, entre los poetas. Como

¹¹⁹ POZUELO, J.M., *Teoría del lenguaje literario*, op. cit., p. 192.

¹²⁰ Vid. *Traité des tropes*, Le Nouveau Commerce, Paris 1977, (suivi de J. PAULHAN, *Traité des figures*).

¹²¹ Vid. «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», *Fundamentos del lenguaje*, Ayuso, Madrid 1974.

¹²² Vid. SOUBLIN, F., «13 → 30 → 3», *Langages*, 54, 1979. LAUSBERG, H., *Manual de Retórica literaria*, Tomo II, op. cit., pp. 60 y 61 asegura que la primera clasificación detallada ofrecida constaba de 14 clases de tropos. También alude a las discusiones respecto a las clasificaciones de los clásicos y, después de afirmar que la frontera entre tropos y figuras retóricas, propone "una clasificación rígida de los tropos" en los cuales inscribe las siguientes 9 especies: **metaphora**, **metonymia**, **synecdoche**, **emphasis**, **hyperbole**, **antonomasia**, **ironia**, **litotes**, **periphrasis**.

consecuencia de ello, es preciso recordar brevemente la diferenciación que se establece entre las distintas especies de tropos que Jakobson reduce a dos: metonimia y metáfora.

Para Dumarsais los tropos «sont des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot»¹²³; en otros términos, se modifica el sentido propio de una palabra para emplearlo en un sentido figurado. Según el modo de verificar la traslación o desplazamiento de sentido se establece la especificidad de los distintos tropos¹²⁴.

Fontanier, después de formularse la siguiente pregunta: «de combien de manières différentes les Tropes en un seul mot ont-ils lieu?», añade: «Ils ont lieu par un rapport entre la première idée attachée au mot, et l'idée nouvelle qu'on y attache, et ils ont lieu d'autant de manières différentes que le rapport lui-même peut varier, ou qu'il peut y avoir de différents rapports entre les idées. Or, ces rapports se réduisent aux trois suivants: Rapport de **corrélation**, ou, si l'on aime mieux, de **correspondance**; rapport de **connexion**, et rapport de **ressemblance**»¹²⁵. Según lo expuesto en estas líneas, nos cabe hablar de **metonimias** (*tropes par correspondance*), de **sinécdoques** (*tropes par connexion*) y de **metáforas** (*tropes par ressemblance*).

Para Fontanier los tropos «par **correspondance** consistent **dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet qui fait comme lui un tout absolument à part, mais qui lui doit ou à qui il doit lui-même plus ou moins, ou par son existence, ou pour sa manière**

¹²³ *Traité des tropes, op. cit.*, p. 18.

¹²⁴ El Grupo μ en *Rhétorique de la poésie*, Seuil, 1990, p. 50, nos recuerda su definición del tropo aparecida en su *Rhétorique générale*, Larousse, Paris 1970, como «une classe particulière de métaboles (ou figures du langage): les figures comportant une manipulation sémantique, ou métasémèmes, prennent place, dans la matrice générale des figures, à côté des méta-plasmes, ou figures formelles, des métataxes, ou figures de syntaxe, et des métalogismes, plus ou moins homologables aux figures de l'ancienne rhétorique».

¹²⁵ *Les figures du discours, op. cit.*, 1968, p. 77.

d'être. On les appelle **métonymies**, c'est-à-dire, changements de noms, ou noms pour d'autres noms»¹²⁶; los tropos «**par connexion** consistent dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou dans l'idée de l'autre. C'est là aussi ce que signifie, bien expliqué et bien entendu, leur nom commun de **synecdoque**, qui revient à celui de **compréhension**»¹²⁷. Queda claro que ambas definiciones explicitan una transferencia de significado de una palabra a otra basada en una relación de contigüidad. Por su parte la metáfora, que será estudiada en los próximos capítulos, fue definida por Fontanier como una figura que consiste: «**à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie**»¹²⁸. Tal definición, como podemos observar, implica una transferencia de significado de una palabra a otra basada en una relación de semejanza.

S. Ullmann¹²⁹ comparte, también, la idea del cambio de significado y distingue dos tipos de cambios semánticos: unos se originan en la semejanza y otros se originan en la contigüidad. Los primeros incumben a la metáfora, los segundos a la metonimia. Jakobson, después de observar diversos casos de afasia¹³⁰, habla de metonimia o desarrollo metonímico de cierto tipo de discursos en que los elementos de un contexto se encuentran en situación de contigüidad frente a otros

¹²⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹²⁹ Vid. ULLMANN S., *Semántica* (1962), Aguilar, Madrid 1976, p. 238 y ss.

¹³⁰ En «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», *op. cit.*, p. 133, afirma que: «Toda forma de trastorno afásico consiste en una alteración cualquiera, más o menos grave, de la facultad de selección y sustitución o de la facultad de combinación y textura. En el primer caso se produce una deterioración de las operaciones metalingüísticas, mientras que el segundo perjudica la capacidad del sujeto para mantener la jerarquía de las unidades lingüísticas. El primer tipo de afasia suprime la relación de semejanza; el segundo, la de contigüidad. La metáfora es ajena al trastorno de la semejanza y la metonimia al de la contigüidad».

discursos con desarrollo metafórico, en los cuales se presentan como contiguos términos semejantes o equivalentes.

Así pues, basándose en la selección paradigmática y la combinación sintagmática, se asienta el binarismo jakobsoniano, que insiste en la distinción entre cambios semánticos basados en las relaciones de similitud y aquéllos que se basan en las relaciones de contigüidad. Los primeros corresponden a la metáfora, los segundos a la metonimia, a pesar de las numerosas objeciones alegadas¹³¹.

Paul Ricoeur critica el binarismo del lingüista ruso y afirma que: «l'analyse de Jakobson passe entièrement à côté de la distinction introduite par Benveniste entre la sémiotique et la sémantique, entre les signes et les phrases. Ce monisme du signe est caractéristique d'une linguistique purement sémiotique; il confirme l'hypothèse... selon laquelle le modèle auquel appartient une théorie de la métaphore-substitution est un modèle qui ignore la différence du sémiotique et du sémantique, qui prend le mot et non la phrase comme unité de base tropologique, qui ne connaît du mot que son caractère de signe lexical, et de la phrase que le double caractère de combinaison et de sélection qu'elle a en commun avec tous les signes, depuis le trait distinctif jusqu'au texte, en passant par les phonèmes, les mots, les phrases, les énoncés»¹³².

¹³¹ ECO, U., «Sémantique de la métaphore», *Tel Quel* 55, 1973, sostenía que la metáfora era una cadena de metonimias; posteriormente en su *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona 1977, se adhiere a la distinción jakobsoniana entre metáfora y metonimia. El Groupe μ , en *Rhétorique générale*, *op. cit.*, afirma que la metáfora es el producto de dos sinécdoques, en *Rhétorique de la poésie*, *op. cit.*, p. 54, después de criticar el binarismo jakobsoniano, defendido también por Albert Henry en *Métonymie et métaphore*, Klincksieck, Paris 1971, rechaza decididamente el ostracismo al que se quiere someter a la sinécdoque basado en «une mauvaise compréhension du fonctionnement de la matrice tropique profonde» que atribuye a LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, 1973.

¹³² *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975, p. 224.

Irène Tamba-Mecz ha sintetizado muy bien los principios sobre los cuales se sustenta la concepción tropológica: «1. C'est une analyse sémantique centrée sur l'unité de sens qu'est le mot; 2. On reconnaît aux tropes le pouvoir de faire changer un mot de sens et de lui conférer ainsi un sens «second», dit **figuré**, **tropologique** ou **métaphorique**; 3. Ce sens figuré est de «pur emprunt», car il repose sur une substitution de mot; 4. Cette substitution est fondée sur certaines relations logiques unissant le sens propre au sens emprunté»¹³³.

De hecho la idea tropológica nos sitúa ante dos conceptos claves: el sentido propio y el sentido figurado. Veamos la disertación de Aragon sobre ambos términos en los siguientes textos, aunque en el primero, perteneciente a *Les Aventures de Télémaque*, reviste características de auténtica "boutade":

La mémoire, ce mot désigne la faculté de rappeler les idées et la notion des objets producteurs de sensations aussi bien que l'action, l'effet de cette faculté, le souvenir; j'ai bonne mémoire ou j'ai mémoire d'un mausolée dans la campagne (mon exemple est un jeu de glaces). De ces deux sens, l'un est au propre et l'autre s'en déduit par simple figure. Mais auquel des deux y a-t-il métonymie? Devinez: il s'agit de frapper sur la main qui contient la bille. Hasard.

(*L'O.P.* I, p. 282)

L'idée de temps si elle paraît obscure en soi-même, l'esprit la saisit par un détour, en fonction des événements, si peu distincts de leur durée qu'elle leur sert de nom dans le langage populaire. De là les deux opérations inverses: nommer la moisson l'août, ou les années des feuilles. Une très petite durée, l'imaginer clin d'oeil, éclair, etc., exige un effort d'imagination. Mais dire d'une mante: sortie de bal, pour des raisons de coïncidence, ne revient qu'à étendre la signification d'un terme. La première opération ne se fait sans peine; elle n'a valeur que de métaphore; de convention aussi. La seconde me satisfait plus aisément: ce qui me

¹³³ *Le sens figuré, op. cit.*, pp. 21-22. La concepción tropológica distingue la metáfora de la catacrisis, en esta última, se afirma que la sustitución se produce por la falta de una palabra específica para designar un objeto.

semblait incompréhensible, **cent ans**, par exemple, désigne mes contemporains des mots **le siècle**, et par simple substitution me devient un terme clair et défini.

(*L'O.P.* I, p. 276)

Compartimos la idea de que existe «au moins deux systèmes d'organisation sémantique réguliers d'où procèdent deux modes d'expression: le propre et le figuré»¹³⁴, pero no podemos admitir que el sentido figurado deriva de la sustitución de una palabra por otra, y que éste se limite a su ámbito.

En los siguientes ejemplos distinguiremos, ya casi de forma intuitiva, cuáles son las expresiones en sentido figurado:

l'enfant vient s'asseoir
L'effroi vient s'asseoir (*L'O.P.* III, p. 1110)

Les verres brisés
Les souvenirs brisés (*L'O.P.* III, p. 1126)

Toi mon soleil (*L'O.P.* VI, p. 513)
Toi, ma femme

Mon univers Elsa ma vie (*L'O.P.* V, p. 790)

Ma floraison (*L'O.P.* V, p. 790)
mon embellie (*L'O.P.* V, p. 790)

A pesar de tener estructuras distintas, en las expresiones en sentido figurado : *L'effroi vient s'asseoir*, *Les souvenirs brisés*, *Toi mon soleil*, *Mon univers*, constatamos la presencia de dos unidades lexicales. Incluso en aquéllas en que esta presencia no es evidente como en *Ma floraison*, *mon embellie*. El contexto en que se inscriben estas dos expresiones nos

¹³⁴ *Ibid.*, p. 29.

informa de que el poeta ha efectuado, previamente, una identificación. Tanto el referente de *ma floraison* como el de *mon embellie* es Elsa.

Ello nos permite afirmar que el sentido figurado no se circunscribe al ámbito de una palabra, sino que « *le sens figuré s'avère, donc, être un sens relationnel synthétique, résultant de la combinaison d'au moins deux unités lexicales engagées dans un cadre syntaxique défini et se rattachant à une situation énonciative déterminée*»¹³⁵. De ahí nuestra afirmación de que en una manifestación metafórica se produce una interrelación entre dos significados.

3.4. LA IMAGEN

Antes de entrar en el estudio detallado de la metáfora convendrá, todavía, abordar la noción de la imagen puesto que está estrechamente relacionada con la metáfora y la comparación. Se halla en el centro de la creación poética y ha sido copiosamente empleada por los surrealistas hasta el punto de convertirla en una característica esencial de su producción. Así nos lo recuerda Louis Aragon en una cita de obligada referencia:

Le vice appelé **Surréalisme** est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant **image**¹³⁶.

La siguiente definición de la imagen elaborada por Pierre Reverdy:

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁶ *Le paysan de Paris, L'O.P.* I, p. 763.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹³⁷.

nos permite centrar la cuestión y afirmar, sin más preámbulos, que la imagen deriva de la analogía.

Breton incorporó esta definición de la imagen de Reverdy en el *Manifeste du Surréalisme*, pero, como señala I. Tamba-Mecz, «tout en accordant la même place privilégiée à l'analogie, explique différemment la puissance de celle-ci. Pour lui l'image doit moins au mécanisme de l'association des idées qu'à celui de l'association des mots dans un énoncé. La rencontre analogique n'a pas lieu entre «deux réalités» comme le prétend Reverdy, mais entre deux éléments d'une phrase»¹³⁸.

Tal concepción le lleva a declarar «que les mots et les groupes de mots **qui se suivent** pratiquent entre eux la plus grande solidarité»¹³⁹. El pontífice del surrealismo insiste en que «c'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles»¹⁴⁰, y añade que la imagen «la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé»¹⁴¹. Esta arbitrariedad¹⁴² la hallamos explicitada en este fragmento:

¹³⁷ REVERDY, P., *Le gant de crin*, Éd. Plon, Paris 1926, p. 32, citado por CAMINADE, P., *Image et métaphore*, Bordas, Nancy 1970, p. 10.

¹³⁸ *Le sens figuré, op. cit.*, p. 27.

¹³⁹ *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1972, p. 47.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴² MOUNIN, G., *La communication poétique, op. cit.*, p. 96, hace una valoración diferente de la imagen surrealista, minimiza la arbitrariedad y destaca otros factores: «l'image surréaliste n'est pas un produit extraordinaire: c'est la vitesse maximum qu'on ait atteinte, et semble-t-il qu'on puisse atteindre, dans la transmission des images par la langue. C'est justement, cette vitesse de transmission l'affaire capitale. Et non la poursuite de l'arbitraire, de l'étrange, du paradoxal, qui peuvent accompagner, rencontrer quelquefois, ce raccourci. L'image surréaliste n'est pas l'art de rapprocher

Deux univers se décolorent à leur point de rencontre; comme une femme parée de toutes les magies de l'amour quand le petit matin ayant soulevé sa jupe de rideaux pénètre doucement dans la chambre. Un instant, la balance penche vers le golfe hétéroclite des apparences. Bizarre attrait de ces dispositions arbitraires: voilà quelqu'un qui traverse la rue, et l'espace autour de lui est solide, et il y a un piano sur le trottoir, et des voitures assises sous les cochers¹⁴³.

Existe otra característica que debemos sumar a la arbitrariedad: la espontaneidad. Así nos lo corrobora Aragon:

L'homme qui tient la plume ignore ce qu'il va écrire, ce qu'il écrit (...) il le découvre en se relisant et se sent étranger à ce qui a pris par sa main une vie dont il n'a pas le secret¹⁴⁴.

Esta argumentación del poeta explicaría el comentario de Breton ante el propósito de traducir unas imágenes de Saint-Pol-Roux realizadas por un atrevido intérprete:

Il s'est trouvé quelqu'un d'assez malhonnête pour dresser un jour, dans une notice d'anthologie, la table de quelques-unes des images que nous présente l'oeuvre d'un des plus grands poètes vivants; on y lisait:

Lendemain de chenille en tenue de bal veut dire: papillon
Mamelle de cristal veut dire: une carafe.

systematiquement les objets les moins rapprochables pour en faire jaillir des lumières inaperçues: ceci est à la rigueur une recherche limitée, curieuse; le secret de l'humour, du baroque, du loufoque, genres mineurs dans la poésie tout entière. Elle est bien l'établissement d'une correspondance, mais sur la nature de laquelle il faut maintenant s'entendre sans équivoque. C'est une formule de l'**association des sensations**, de l'**association des émotions**». Aragon expresa una opinión distinta en su *Traité du style*, *op. cit.*, p. 139, cuando se refiere a la relación imagen-humor: «L'image est d'ailleurs le véhicule de l'humour, et par réciprocity proportionnelle ce qui fait la force de l'image, c'est l'humour».

¹⁴³ *Le paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 744.

¹⁴⁴ *Traité du style*, *op. cit.*, p. 190.

Etc. Non monsieur, ne veut pas dire. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit¹⁴⁵.

Los mismos criterios podrían servir para esta imagen del Aragon surrealista:

Le sexe est tricolore comme l'écharpe du maire¹⁴⁶

Por ello nos parece muy apropiado recordar las palabras de Octavio Paz, al referirse al sentido de la imagen: «El sentido de la imagen (...) es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. *La imagen se explica a sí misma*. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa»¹⁴⁷. Como podemos observar, para los surrealistas y el escritor mejicano, las operaciones lingüísticas quedan relegadas a un segundo plano, sólo sirven para reproducir la actividad del inconsciente.

Casi cuarenta años después de su etapa surrealista, Aragon nos descubre, aún, la persistencia de algunos vestigios de esta época en *Je lui montre la trame du chant*:

Je vais te dire comment le poème se forme espérant
peut-être ainsi rivaliser avec la nuit

Je disais donc que toute poésie est l'être qui entraîne le savoir au-delà de l'avoir c'est-à-dire au-delà de la donnée de l'expérience directe de l'acquis de la connaissance énumérative et le poète celui qui crée au moyen d'une hypothèse image aperçoit à partir de la réalité un rapport jamais vu par un chemin qui est celui de l'invention musicale à la fois et de l'imagination scientifique comme s'il était doué d'un sens inconnu supplémentaire...

¹⁴⁵ BRETON, A., *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924) y *Point du Jour*, N.R.F., 1937, p. 27, citado por JOUBERT, J.L., *La poésie*, Armand Colin, Paris 1988, p. 46.

¹⁴⁶ *Traité du style*, op. cit., p. 136.

¹⁴⁷ *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México 1973, pp. 109-110.

Je pourrais justifier de cent façons ce mariage de mots toutes vraies dans l'instant où je formule l'une ou les autres mais tout ce qui cherche à résumer l'acheminement de la pensée aussi bien oubliées ses épures succesives les idées intermédiaires qui traversent la tête le temps que la plume en l'air je me crois obsédé de la seule recherche sonore à des rimes choisies le mouvement de mon esprit...

(*L'O.P.* VI, p. 253-254)

El mecanismo de la asociación de palabras en un enunciado persiste como en la práctica surrealista. Frente a ella existe otra práctica, la aristotélica, que consiste en «unir términos inconciliables», en la asociación de ideas derivadas de una serie de operaciones donde «l'incohérence logique n'y est qu'apparente, puisqu'il s'agit en fait de mettre au jour des ressemblances déjà constituées dans l'ordre du monde»¹⁴⁸.

Ullmann no sólo se refiere a ellas en esta definición sino que ensancha el concepto de imagen:

...l'image au sens qui nous concerne ici peut être définie comme l'expression linguistique d'une analogie... Or, on peut se demander si cette conception très répandue n'est pas trop étroite, si l'on est justifié à limiter le domaine de l'image à l'expression d'analogies. On sait qu'il existe deux types fondamentaux de rapports: ceux qui sont fondés sur la ressemblance des deux termes et ceux qui reposent sur leur contiguïté, leur coexistence dans le même contexte psychique. La métaphore et sa forme explicite, la comparaison, relèvent du premier type, tandis que la métonymie est basée sur une association par contiguïté. Certes, la métonymie ne possède ni l'originalité ni la puissance expressive de la métaphore... Mais ceci ne revient pas à dire que la métonymie soit dépourvue d'expressivité et ne puisse jamais faire image... Ceci dit, il convient d'ajouter tout de suite que la grande majorité des images sont d'inspiration métaphorique¹⁴⁹.

¹⁴⁸ DESSONS, G., *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, Paris 1991, p. 71.

¹⁴⁹ «L'image littéraire. Quelques questions de méthode», *Langue et littérature. Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, Les Belles Lettres, Paris 1961, pp. 43-45.

La imagen no se circunscribe sólo al ámbito de la lingüística¹⁵⁰, sino que se imbrica con la psicología¹⁵¹ y la analogía. A Aristóteles se le atribuye el privilegio de haber establecido la relación entre la metáfora y la analogía. Conceptos que hacían exclamar al joven Aragon surrealista:

Ah qui dira le mal que font les métaphores, les torts du mot Analogie, le poids écrasant des correspondances baudelairiennes?¹⁵²

3.5. LA ANALOGÍA

Las siguientes líneas, que el *Grand Larousse de la langue française* inserta en su artículo sobre la analogía, nos servirán como introducción para abordar este concepto :

L'analogie intéresse la linguistique comme facteur de conservation ou de changement tendant à maintenir ou à parfaire le parallélisme du système

¹⁵⁰ Aragon, en *Traité du style, op. cit.*, pp. 108-109 incide en su dimensión sintáctica: «l'image n'est pas seulement comme on le croyait il y a dix ans un objet usuel décrit au moyen d'un nom d'animal burlesque, etc., mais aussi la négation, la disjonction, le général à la place du particulier, et bien d'autres formes d'appréhensions de l'idée purement syntaxiques, à inventer chaque fois». Esta definición correspondería en parte a lo que hemos denominado figuras sintácticas.

¹⁵¹ DESSONS, G., *Introduction à l'analyse du Poème, op. cit.*, p. 64 señala la complejidad del concepto imagen: «La notion d'image est d'autant plus délicate à manier qu'elle ne relève pas spécifiquement du domaine linguistique. Liée d'une façon générale au processus de la représentation, elle draine avec elle un arrière plan psychologique qui le place à la croisée des théories de la perception et de l'imagination, et qui risque de se substituer à l'analyse du langage poétique. S'ajoute à cette influence la confusion entre l'expérience sensorielle et le signifié linguistique, confusion qui place sur le même plan les notions d'"image visuelle" et d'"image littéraire"». JOUBERT, J.-L., *La Poésie, op. cit.*, pp. 106, hace la misma distinción y añade: «L'image littéraire (dont comparaisons et métaphores fournissent de superbes réalisations) ajoute à la simple image visuelle un deuxième sens, analogique ou symbolique».

¹⁵² *Traité du style, op. cit.*, p. 51.

des signifiants et du système des signifiés. Elle est à l'origine de tous les paradigmes dont l'ensemble constitue la morphologie, et elle colmate perpétuellement les brèches qu'y ouvrent les altérations d'origine externe, principalement phonétique.

Unos criterios semejantes son explicitados también por el *Diccionario de la lengua Española (DRAE)*:

... **5. Gram.** Semejanza formal entre los elementos lingüísticos que desempeñan igual función o tienen entre sí alguna coincidencia significativa.
 // **6. Gram.** Creación de nuevas formas lingüísticas, o modificación de las existentes, a semejanza de otras... // **7. Gram.** Parte de la gramática, que trata de los accidentes y propiedades de las palabras consideradas aisladamente. Corresponde en general a lo que hoy es más frecuente llamar morfología.

Veamos a continuación una serie de ejemplos que nos permitirán percibir la analogía en cuanto relación de similitud entre estructuras gramaticales y en cuanto relación de similitud entre significados:

1)	renard éléphant	renarde éléphante	renardeau éléphanteau
2)	ours rat chat	ourse rate chatte	ourson raton chaton
3)	âne buffle	ânesse buflesse	ânon bufflon
4)	cerf chameau canard jars bélier merle daim bouc lion	biche chamelle cane oie brebis merlette daine chèvre lionne	faon chamelon caneton oison agneau merleau daneau chevreau lionceau

5)	cheval	ânesse	mule
	âne	jument	mulet
	tigre	lionne	tigron

Las series 1, 2, 3, se caracterizan por existir en el interior de cada una de ellas unas relaciones de similitud sobre la base de criterios formales; en cambio en las series 4 y 5, este tipo de relaciones ya no es tal, sólo existe en el nivel semántico, las relaciones de similitud se dan entre significados. Así pues, todas las series registran unas relaciones de similitud entre significados aunque la serie 5 presenta una característica singular que la hace distinta de las otras¹⁵³.

¹⁵³ LYONS, J., *Introducción en la lingüística teórica*, Ed. Teide, Barcelona 1971, pp. 484-485, dice que «sobre la base de una interpretación intuitiva sobre el sentido de estas palabras (hombre, mujer, niño- toro, vaca, novillo) podemos establecer una serie de ecuaciones proporcionales como sigue:

"hombre:mujer:niño::toro:vaca:novillo"

Esta ecuación expresa el hecho... de que, desde el punto de vista semántico, las palabras "hombre", "mujer" y "niño, por una parte, y "toro", "vaca" y "novillo", por otra, tienen todas algo en común; además, de que "toro" y "hombre" tienen algo en común que no comparten ni "vaca" y "mujer" ni "novillo" y "niño"; de que "vaca" y "mujer" tienen algo en común que no comparten ni "toro" y "hombre" ni "novillo" y "niño", y, por fin, de que "novillo" y "niño" tienen algo en común que no comparten ni "toro" y "hombre" ni "vaca" y "mujer"...»

Sobre la base de una relación analógica podemos demostrar las relaciones de similitud que se dan entre significados. Tomemos la siguiente ecuación proporcional de nuestros ejemplos:

"chat:chatte:chaton::lion:lionne:lionceau" que podemos representar de la siguiente forma:
a:b:c::a':b':c'

$$\frac{a}{b} = \frac{a'}{b'} \text{ o bien } \frac{\text{"chat"}}{\text{"chatte"}} = \frac{\text{"lion"}}{\text{"lionne"}}$$

y

$$\frac{a}{c} = \frac{a'}{c'} \text{ y } \frac{\text{"chat"}}{\text{"chaton"}} = \frac{\text{"lion"}}{\text{"lionceau"}}$$

y

$$\frac{b}{c} = \frac{b'}{c'} \text{ y } \frac{\text{"chatte"}}{\text{"chaton"}} = \frac{\text{"lionne"}}{\text{"lionceau"}}$$

D. Briolet al analizar el siguiente texto de Aragon:

LA VILLE ASSISE DANS LES PAVÉS

Au grand saisissement des nuages la main blanche s'était arrêtée au-dessus des boulevards extérieurs faisant de grands gestes de ses articulations claquantes qui emportaient l'esprit vers une région d'épidémies et de drapeaux Par l'intervalle des phalanges un rayonnement violet s'abattait comme une trombe en mer sur la ville assise dans des amoncellements de pavés et les pancartes de sens unique renversées les cadavres d'agents pourrissants aux carrefours depuis les jours déjà lointains du premier sursaut quand il y avait des anémones à tous les coins de rue et des oeillettes sauvages aux fenêtres convulsées des maisons Alors on vit sortir d'une venelle noire et tout lépreux de rancoeurs et de désastres un fantôme habillé en fantôme avec ses grandes dents sonores ses façons de hocher la tête et la grande faux maçonnique qui signifie l'égalité des hommes et des femmes Le spectre en passant dans les premiers cafés encombrés d'ouvriers et de bouquetières décoiffa les hommes de leurs casquettes symboliques et fit tomber les bas des femmes.

(*L'O.P.* I, p. 172)

habla de «analogías sonoras virtualmente portadoras de sentido entre los sustantivos "saisissement", "rayonnement", "amoncellement", o los adjetivos "claquantes" y "pourrissants", "renversées" y "convulsées"»¹⁵⁴. El motivo que empuja a D. Briolet a hablar de analogía es tan evidente que creemos que no necesita ningún comentario. En todos los ejemplos escogidos hemos concebido la analogía como un factor de cohesión de formas morfológicas, semánticas y fónicas.

Frente a esta concepción, existe otra estrechamente ligada al pensamiento filosófico. Éste opera con dos conceptos: la analogía de la proporción o de la proporción matemática y la relación analógica. La

Basándonos en la misma ecuación proporcional: "chat:chatte:chaton::lion:lionne:lionceau" la relación analógica (que se fundamenta en una relación binaria) nos permitirá descubrir las complejas relaciones de similitud que se dan entre significados.

¹⁵⁴ *Le langage poétique, op. cit.*, pp. 28-29.

proporción matemática es una comparación doble entre cuatro cantidades **a**, **b**, **a'**, **b'** que expresa que hay la misma relación entre **a** y **b** (**a:b**) que entre **a'** y **b'** (**a':b'**). Su formulación es la siguiente:

$$\frac{a}{b} = \frac{a'}{b'} \text{ o } a:b::a':b'$$

Numéricamente, la proporción expresa la igualdad de los cocientes $\frac{a}{b}$ y $\frac{a'}{b'}$ ($\frac{2}{4}$ y $\frac{10}{20}$). Los cuatro términos son distintos pero sus relaciones son idénticas, dicho en otros términos, la proporción matemática implica una igualdad de relaciones.

En cambio, la relación analógica implica una similitud de relaciones. Refiriéndose a ella en su función argumentativa Perelman, Ch y Olbrechts-Tyteca nos dicen que: «Il nous semble que sa valeur argumentative sera le plus clairement mise en évidence si on envisage l'analogie comme une similitude de structures, dont la formule la plus générale serait: A est à B ce que C est à D»¹⁵⁵. Nosotros la representaremos gráficamente así:

$$\frac{a}{b} \cong \frac{a'}{b'}$$

El primer término es al segundo como el tercero es al cuarto.

Este tipo de analogía desarrolla dos relaciones. La primera es denominada por Perelman y Olbrechts-Tyteca, «thème» y la segunda «phore». En la siguiente comparación de Aristóteles en la que se expone una analogía:

De même que les yeux de la chauve-souris par la lumière du jour, ainsi l'intelligence de notre âme par les choses les plus naturellement évidentes.
(*Métaphysique*, A, 993,b)

¹⁵⁵ *Traité de l'argumentation*, P.U.F., Paris 1958, p. 500.

establecemos esta distinción:

Thème

- A. L'intelligence de notre âme
- B. Les choses les plus évidentes

Phore

- C. Les yeux de la chauve-souris
- D. La lumière du jour

Ambos autores nos recuerdan que «le thème» es «l'ensemble des termes A et B sur lesquels porte la conclusion» y «le phore» es «l'ensemble des termes C et D, qui servent à étayer le raisonnement». Afirman, también, que generalmente «le phore est mieux connu que le thème dont il doit éclairer la structure, ou établir la valeur, soit valeur d'ensemble, soit valeur respective des termes»¹⁵⁶, e insisten en que «pour qu'il y ait analogie, thème et phore doivent appartenir à des domaines différents: lorsque les deux rapports que l'on confronte appartiennent à un même domaine, et peuvent être subsumés sous une structure commune, l'analogie fait place à un raisonnement par l'exemple ou l'illustration, thème et phore fournissant deux cas particuliers d'une même règle... »¹⁵⁷. Como podemos observar se explicita que la analogía opera con realidades distintas.

Veamos cómo los siguientes versos del poema *Un homme passe sous la fenêtre et chante* de Aragon giran en torno a una serie de analogías:

Nous étions faits pour être libres
 Nous étions faits pour être heureux
 Comme la vitre pour le givre

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 501.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 502.

Et les vêpres pour les aveux
 Comme la grive pour être ivre
 Le printemps pour être amoureux
 Nous étions faits pour être libres
 Nous étions faits pour être heureux
 (L'O.P.V, p. 802)

La particularidad de esta estrofa consiste en que presenta dos «thèmes» y varios «phores»:

thème I	phore I	phore II	phore III	phore IV
nous	la vitre	les vêpres	la grive	le printemps
être libres	la givre	les aveux	être ivre	être amoureux

thème I	phore I	phore II	phore III	phore IV
Nous	la vitre	les vêpres	la grive	le printemps
être heureux	la givre	les aveux	être ivre	être amoureux

Podemos representar gráficamente cada una de estas estructuras así:

$$\frac{\mathbf{a}}{\mathbf{b}} \cong \frac{\mathbf{a}'}{\mathbf{b}'} \cong \frac{\mathbf{a}''}{\mathbf{b}''} \cong \frac{\mathbf{a}'''}{\mathbf{b}'''} \cong \frac{\mathbf{a}''''}{\mathbf{b}''''}$$

Las relaciones en esta estrofa se establecen entre realidades diferentes, **nous** (los hombres) pertenece a un género distinto del de **la vitre**, **les vêpres**, **la grive** o **le printemps**. Aunque el discurrir por analogía no se restringe al ámbito de la realidades diversas (por ejemplo, las leyes), el hecho de afirmar que «l'analogie est une ressemblance entre rapports hétérogènes présente un immense avantage, celui d'expliquer la stucture et la fonction argumentative de la métaphore»¹⁵⁸.

¹⁵⁸ REBOUL, O., *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris 1991.

En la muy comentada cita «el poeta dirá, pues, de la tarde, como hace Empédocles, que es la **vejez del día**, de la vejez que es **la tarde de la vida o el crepúsculo de la vida**»¹⁵⁹, Aristóteles nos recuerda la presencia de dos metáforas: *la tarde es la vejez del día y la vejez es la tarde de la vida*. Si analizamos ésta última, observaremos cómo subyace en ella la siguiente analogía: **la vejez es el fin de la vida como la tarde es el fin del día**¹⁶⁰.

thème

A La vejez

B La vida

phore

C La tarde

D El día

Podemos representar esta relación así:

$$\frac{\text{vejez}}{\text{vida}} \equiv \frac{\text{tarde}}{\text{día}}$$

Advertimos que en cada una de las dos metáforas mencionadas por Aristóteles se oculta un término. En la metáfora **la tarde de la vida** la ocultación alcanza dos términos. Ello nos lleva a afirmar, como hacen los autores del *Traité de l'argumentation* y Reboul, que «la métaphore est... une analogie condensée, qui exprime certains éléments du thème et du phore en taisant les autres»¹⁶¹.

Así pues, como hemos podido observar en los ejemplos, la analogía está estrechamente relacionada con la comparación y la metáfora.

3.6. LA COMPARACIÓN

¹⁵⁹ *Poética*, 1457b, *Retórica*, 1407a.

¹⁶⁰ Vid. los comentarios de HENRY, A., *Métonymie et métaphore*, *op. cit.*, p. 82 y REBOUL, O. *Introduction à la rhétorique*, *op. cit.*, pp. 185-188.

¹⁶¹ *Introduction à la rhétorique*, *op. cit.*, p. 186.

Después de haber insistido en el mecanismo de la analogía, es forzoso referirse a la comparación. Dos son las razones que nos empujan a ello, primero la relación existente entre la comparación y la analogía, y segundo la necesidad de distinguir la comparación¹⁶² de la metáfora puesto que esta última ha sido definida como «una comparación abreviada»¹⁶³, dicho de otro modo «une comparaison implicite, qui fait l'économie de tout indice de comparaison dans sa formulation»¹⁶⁴.

La comparación es un recurso poético que ha sido profusamente empleado por los poetas. Aragon no es una excepción. Veamos cómo en el siguiente poema establece en cada verso una comparación:

Tu m'as trouvé comme un caillou que l'on ramasse sur la plage
 Comme un bizarre objet perdu dont nul ne peut dire l'usage
 Comme l'algue sur un sextant qu'échoue à terre la marée
 Comme à la fenêtre un brouillard qui ne demande qu'à entrer
 Comme le désordre d'une chambre d'hôtel qu'on n'a pas faite
 Un lendemain de carrefour dans les papiers gras de la fête
 Un voyageur sans billet assis sur le marchepied du train
 Un ruisseau dans leur champ détourné par les mauvais riverains
 Une bête des bois que les autos ont prise dans leurs phares
 Comme un veilleur de nuit qui s'en revient dans le matin blafard
 Comme un rêve mal dissipé dans l'ombre noire des prisons
 Comme l'affolement d'un oiseau fourvoyé dans la maison
 Comme au doigt de l'amant trahi la marque rouge d'une bague
 Une voiture abandonnée au beau milieu d'un terrain vague

¹⁶² Nos referiremos solamente a la comparación de igualdad puesto que como muy bien señala BADIA I CARDUS, M., en *Estudi lingüístic...*, *op. cit.*, p. 136: «Tant les theories lingüístiques que parteixen de la suposició que comparació i metàfora són un sol fenomen com les que creuen que en són dos de diferents es basen, implícitament o explícita, només en la comparació d'igualtat i prescindeixen de la d'inferioritat i de superioritat».

¹⁶³ MORIER, H., *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, PUF, Paris 1975, p. 670, dice que en la definición tradicional: «La métaphore est considérée comme une comparaison elliptique».

¹⁶⁴ TAMBA-MECZ, I., *Le sens figuré*, *op. cit.*, p. 44.

Comme une lettre déchirée éparpillée au vent des rues
 Comme le hâle sur les mains qu'a laissé l'été disparu
 Comme le regard égaré de l'être qui voit qu'il s'égare
 Comme les bagages laissés en souffrance dans une gare
 Comme une porte quelque part ou peut-être un volet qui bat
 Le sillon pareil du coeur et de l'arbre où la foudre tomba
 Une pierre au bord de la route en souvenir de quelque chose
 Un mal qui n'en finit pas plus que la couleur des ecchymoses
 Comme au loin sur la mer la sirène inutile d'un bateau
 Comme longtemps après dans la chair la mémoire du couteau
 Comme le cheval échappé qui boit l'eau sale d'une mare
 Comme un oreiller dévasté par une nuit de cauchemars
 Comme une injure au soleil avec de la paille dans les yeux
 Comme la colère à revoir que rien n'a changé sous les cieux
 Tu m'as trouvé dans la nuit comme une parole irréparable
 Comme un vagabond pour dormir qui s'était couché dans l'étable
 Comme un chien qui porte un collier aux initiales d'autrui
 Un homme des jours d'autrefois empli de fureur et de bruit

(*L'O.P.* V, p. 564-565)

Para abordar de forma muy simplificada los dos aspectos que hemos reseñado (la relación existente entre la comparación y la analogía, y la distinción entre comparación y metáfora), nos serviremos de los siguientes versos de *Le Paresseux* de Pablo Neruda¹⁶⁵ traducidos al francés por Aragon en *Élégie à Pablo Neruda*:

Le premier vin est vin rosé

¹⁶⁵ *Obras completas*, Ed. Losada, Buenos Aires 1973, t. II, p. 695. La traducción de Aragon presenta cambios sintácticos notables que repercuten en el nivel semántico, hecho que constataremos al hablar de la incidencia de los determinantes en las metáforas nominales. Los versos de Neruda son los siguientes:

El primer vino es rosado
 es dulce como un niño tierno
 el segundo vino es robusto
 como la voz de un marinero
 y el tercer vino es un topacio
 una amapola y un incendio

Il est doux comme un enfant tendre

Le second vin est vin robuste

Comme la voix d'un marinier

Le troisième est un topaze

Incendie et coquelicot

(*L'O.P.* VI, p. 1295)

A pesar de las legítimas advertencias de Breton, ante la tentación de recurrir a la paráfrasis para explicar los versos, es evidente que para describir el mecanismo de la comparación debemos transgredir tal recomendación. Veamos el primer ejemplo:

Le premier vin est vin rosé

Il est doux comme un enfant tendre

A partir de estos versos podemos establecer la siguiente relación:
le premier vin est doux comme un enfant tendre est doux

$$\frac{\text{vin}}{\text{doux}} \cong \frac{\text{enfant tendre}}{\text{doux}}$$

y cuyo esquema sería:

$$\frac{\mathbf{a}}{\mathbf{b}} \cong \frac{\mathbf{a}'}{\mathbf{b}}$$

En el segundo ejemplo:

Le second vin est vin robuste

Comme la voix d'un marinier

la comparación que se establece **vin robuste comme la voix d'un marinier**, mantiene la misma relación:

$$\frac{\text{vin}}{\text{robuste}} \cong \frac{\text{voix d'un marinier}}{\text{robuste}}$$

En ambos casos el término *comme* representa en palabras de G. Dessons «l'inscription du geste analogique»¹⁶⁶.

En el tercer ejemplo:

Le troisième est un topaze
Incendie et coquelicot

observamos que no existe ninguna comparación¹⁶⁷. Como tampoco la encontramos en estos versos dedicados a Elsa:

Toi qui es la rose éclatante ô rose à ce temps de l'année
Où tout n'est qu'oraison de ta gloire et de ta semblance
O rose qui es ton être et ton nom

(L'O.P. V, p. 865)

No se compara el vino con el topacio, el incendio o la amapola ni Elsa con la rosa; se afirma que lo son. Ya no se trata de una comparación sino de una metáfora.

La metáfora ha sido considerada como una comparación abreviada al considerar que se sustituye **es como** por **es**: *Elsa es [hermosa como] una rosa*. El argumento parece, a primera vista, convincente, pero pierde fuerza cuando se establece una comparación entre dos realidades homogéneas como en los siguientes ejemplos: *Juan es [alto como] un*

¹⁶⁶ *Introduction à l'analyse du Poème, op. cit., p. 67.*

¹⁶⁷ Para justificar esta afirmación, podríamos decir, tomando como referencia la advertencia de Breton, que si el poeta hubiera querido comparar el vino con un topacio, un incendio y una amapola, lo habría hecho. Los versos anteriores lo confirman.

gigante, José es [bajito como] un enano. La comparación en ambos casos no da lugar a una metáfora¹⁶⁸.

D. Bouverot¹⁶⁹ habla de dos tipos de comparaciones: **la comparaison explicite** y **la comparaison implicite**. La primera, cualitativa o cuantitativa, consta de una correlación gramatical comparativa; la segunda, se configura en torno al semantismo de un verbo (*ressembler*, etc.) o de un adjetivo (*pareil*, etc.) o de un sufijo (-*eux*, en *cadavéreux*). Cada una de ellas tiene una estructura distinta¹⁷⁰; la comparación explícita consta de cuatro elementos:

Je passais comme la rumeur
Je m'endormais comme le bruit
(*L'O.P.* V, p. 462)

- (1) Je (término comparado)
- (2) passais/m'endormais (predicado)
- (3) comme (correlación gramatical comparativa)
- (4) la rumeur/le bruit (el término que compara)

La comparación implícita, sólo de tres:

Elsa
O forte et douce comme un vin
Pareille au soleil des fenêtres
(*L'O.P.* V, p. 571)

¹⁶⁸ Vid. HENRY, A., *Métonymie et métaphore*, *op. cit.*, pp. 62, 117-118, SOUBLIN, F., «Sur une règle rhétorique d'effacement», *op. cit.*, LE GUERN, M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, *op. cit.*, pp. 54-57. Ambos lingüistas insisten en las diferencias entre ambos conceptos.

¹⁶⁹ Vid. «Comparaison et métaphore», *Le français moderne*, 2 y 4, 1969.

¹⁷⁰ GENETTE, G., «La rhétorique restreinte», *Communications*, 16, 1970, pp. 164-165, distingue entre comparación motivada y no motivada según esté presente o ausente el predicado.

Le nom qui ressemble à la braise
A la bouche rouge à la fraise
(*L'O.P.* V, p. 461)

- (1) Elsa/ le nom
- (2) ressemble au/ à la
- (3) soleil des fenêtres/ braise/ bouche rouge/fraise

A esta consideración formal debemos añadirle otra de tipo semántico. En la comparación se establece una aproximación entre dos realidades; éstas pueden ser muy próximas o muy lejanas:

Le malheur au malheur ressemble
(*L'O.P.* VI, p. 216)

La rose blanche meurt comme la rose rouge
(*L'O.P.* II, p. 278)

Ma tête était ouverte au caprice des vents
Comme une maison mise en vente
(*L'O.P.* VI, p. 529)

Je suis laid comme une lessive à la fenêtre
Comme un piétinement sur place du troupeau
Et comme la panique oblique du crapaud
(*L'O.P.* VI, p. 753)

Le soir est doux comme une joue
(*L'O.P.* VI, p. 569)

La souffrance enfante les songes
Comme une ruche ses abeilles
(*L'O.P.* V, p. 41)

Entre la Sarre et les casernes

Comme les fleurs de la luzerne
 Fleurissaient les seins de Lola
 (L'O.P. V, p. 462)

Descartando la tautología del primer ejemplo, observamos que la comparación que Aragon realiza en el segundo verso «**La rose blanche meurt comme la rose rouge**» se distingue de las otras porque el término comparado y el término que compara pertenecen al mismo campo semántico.

Al estudiar la comparación, Patrick Bacry, nos recuerda que: «Pour qu'il soit possible de comparer deux réalités appartenant à des champs sémantiques différents, il suffit que leurs signifiés respectifs possèdent ne serait-ce qu'un **sème commun**»¹⁷¹. En el ejemplo «**vin robuste comme la voix d'un marinier**» las dos realidades que se comparan pertenecen a campos semánticos distintos. A partir de las siguientes definiciones ofrecidas por el *PRob.* de:

vin 1° Boisson alcoolisée provenant de la fermentation du raisin...
voix I. A (Chez les hommes).1°. Ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales...

y de sus correspondientes matrices semánticas:

'vin':	[+ material] [+ físico] [- animado] [- humano] [+ líquido] [+ bebida alcohólica] . . .
--------	--

¹⁷¹ *Les figures de style, op. cit.*, 1992, p. 32.

	[+ material]	
	[+ físico]	
	[- animado]	
	[+ humano]	
'voix':	[+ conjunto de sonidos producidos por las vibraciones de las cuerdas vocales]	
	.	
	.	
	.	

nada nos inclina a pensar que ambos significados, a excepción de los más genéricos, tienen un sema común. Ahora bien, el contexto en el que se inscribe el término **vin** y el término **voix** nos permiten completar las anteriores matrices con el sema o rasgo semántico [+ fuerte]:

	[+ material]	
	[+ físico]	
	[- animado]	
	[- humano]	
	[+ líquido]	
'vin':	[+ bebida alcohólica]	
	[+ fuerte]	
	.	
	.	
	.	

'voix':	[+ material] [+ físico] [- animado] [+ humano] [+ conjunto de sonidos producidos por las vibraciones de las cuerdas vocales] [+ fuerte] . . .
---------	--

La comparación despierta desde una óptica semántica otra consideración, la distinción entre **comparación no poética** y **comparación poética**¹⁷². Veamos los siguientes ejemplos:

..... Ils fredonnent
 Comme nous cette rengaine et comme nous y
 Croient
 (*L'O.P.* III, p. 1087)

Entre la Sarre et les casernes
 Comme les fleurs de la luzerne
 Fleurissaient les seins de Lola
 (*L'O.P.* V, p. 462)

La mémoire s'effeuille au vent des derniers froids
 Comme un épouvantail avec les bras en croix
 (*L'O.P.* III, p. 1232)

El primer ejemplo se distingue de los otros dos en que no presenta ninguna incompatibilidad semántica, no sólo en lo que respecta al

¹⁷² Vid. BADIA CARDUS, M., *Estudi lingüístic...*, op. cit., pp. 136-147.

término comparado (**Ils**) y el término que compara (**nous**), sino también en la relación que se establece entre éstos y el predicado común. Veamos esquematizada así esta compatibilidad:

Ils fredonnent (cette rengaine) **comme nous**



A partir de las definiciones del *PRob.* de :

il, ils. I 1° Pronom personnel masculin, représentant un nom masculin de personne ou de chose qui vient d'être exprimé ou qui va suivre... 2° *Ils*, désignant un nombre indéterminé de personnes qu'on préfère ne pas mentionner, ou qu'il est inutile de nommer, mais qu'on tient pour responsables de l'action désignée par le verbe.

nous. Pronom personnel de la première personne du pluriel (représente la personne qui parle et une ou plusieurs autres, ou un groupe auquel celui qui parle appartient...

fredonner. Chanter (un air) à mi-voix, à bouche fermée...

podemos establecer las siguientes matrices:

'ils':	[+ material] [+ físico] [+ animado] [+ humano] [+ 3ª pers. plural] [+ masculino] . . .
--------	--

'nous':

[+ material]
[+ físico]
[+ animado]
[+ humano]
[1ª pers. plural]
[+ / - masculino]
.
.
.

'fredonner':

[+ transitividad]
[acción]
[+ cantar]
.
.
.

Y decir que:

'fredonner':

[+ transitividad]
[acción]
[+ cantar]
.
.
.

exige un SNo :

[+ material]
[+ físico]
[+ animado]
[+ humano]
[+ / - masculino]
.
.
.

Como podemos observar, los significados 'ils' y 'nous' cumplen las exigencias de 'fredonner', puesto que ambos tienen los rasgos exigidos [+ material], [+ físico], [+ animado], [+ humano].

Sin embargo, en los otros dos ejemplos el significado del predicado choca con uno o bien con ambos significados comparados, puesto que existe una incompatibilidad semántica. En la comparación existente en estos versos:

Comme les fleurs de la luzerne
Fleurissaient les seins de Lola

subyace la siguiente estructura:

les seins de Lola fleurissaient comme les fleurs de la luzerne <fleurissaient>

que nos revela la no adecuación del predicado con uno de los sustantivos comparados. Veámoslo representado así:

Comme les fleurs de la luzerne fleurissaient les seins de Lola



Si consideramos, exclusivamente, la primera acepción (el sentido propio) registrada en el *PRob.* de:

fleurir. I. *V. intr.* ♦ 1° Produire des fleurs, être en fleur (plante)... ♦ S'ouvrir (fleur)... - *Fig.* S'épanouir comme une fleur... ♦ 2° (1680). *Plaisant.* Se couvrir de poils, de boutons, etc. *Son nez fleurit.* 3° *Métaphor., fig.* Éclorre et s'épanouir comme une fleur... ♦ 4° *Fig.* Être dans tout son éclat, dans toute sa splendeur (comme un arbre en fleurs)...

podemos establecer la siguiente matriz:

$$\text{'fleurir':} \begin{bmatrix} [- \text{ transitividad}] \\ [+ \text{ acción}] \\ [+ \text{ hechar flores}] \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{bmatrix}$$

y decir que:

$$\text{'fleurir':} \begin{bmatrix} [- \text{ transitividad}] \\ [+ \text{ acción}] \\ [+ \text{ hechar flores}] \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{bmatrix} \text{ exige un SNo:} \begin{bmatrix} [+ \text{ material}] \\ [+ \text{ físico}] \\ [- \text{ animado}] \\ [- \text{ humano}] \\ [+ \text{ planta}] \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{bmatrix}$$

A partir de las definiciones de:

fleur...I.1.- *Cour.* Production colorée, souvent odorante, de certains végétaux; *bot.* Partie des plantes phanérogames qui porte les organes reproducteurs... 2. *Cour.* Plante considérée dans sa fleur; plante qui porte des fleurs (belles, grandes)...

sein...1.- *Littér.* La partie antérieure du thorax humain où se trouvent les mamelles...

proponemos las siguientes matrices:

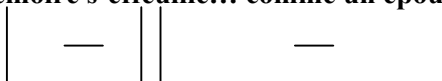
	[+ material]]
	[+ físico]]
	[- animado]]
	[- humano]]
'fleur':	[+ planta]]
	[+ fanerógama]]
	[+ belleza]]
	.]
	.]
	.]

	[+ material]]
	[+ físico]]
	[- animado]]
	[+ humano]]
'sein':	[+ parte anterior del tórax donde se encuentran las mamas]
	.]
	.]
	.]

Éstas nos permiten constatar que existe una adecuación semántica entre el significado 'fleur' y 'fleurir', y una no adecuación semántica entre 'sein' y 'fleurir'.

En la siguiente comparación podemos ver cómo el significado del predicado colisiona con los dos significados comparados:

La mémoire s'effeuille... comme un épouvantail



A partir de las definiciones del *PRob.* de:

mémoire.I. ♦ 1° *Cour.* Faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui se trouve associé; l'esprit en tant qu'il garde le souvenir du passé... 2° *Psycho.* Ensemble de fonctions psychiques grâce auxquelles nous pouvons nous représenter le passé comme le passé...

épouvantail. ♦ 1° Objet qu'on met dans les champs, les jardins, les arbres pour effrayer les oiseaux et les empêcher de manger les graines, les fruits... ♦ *Fig.* Personne laide à faire peur ou habillée ridiculement... ♦ 2° *Fig.* Objet, personne qui inspire de vaines ou d'excessives terreurs...

effeuiller. v. tr. ♦ 1° Dépouiller de ses feuilles «Je m'étais amusé à effeuiller une branche de saule sur un ruisseau» (CHATEAUB.). Pronom. «Pas même un saule vert qui s'effeuille à l'automne» (HUGO).

podemos establecer las siguientes matrices:

'mémoire':	[- material] [- físico] [- animado] [+ / - humano] [+ facultad mental de los seres vivos] [+ permite guardar y acordarse de estados de conciencia . . .
------------	--

'épouvantail':

[+ material]
[+ físico]
[- animado]
[- humano]
[- hecho de hojas]
[+ asusta a los pájaros]
.
.
.

's'effeuiller':

[+ acción]
[+ desprenderse de sus hojas]
.
.
.

y afirmar que:

's'effeuiller':	[+ acción]	exige un SNo:	[+ material]
	[+ desprenderse de sus hojas]		[+ físico]
	.		[- animado]
	.		[- humano]
	.		[+ hecho de hojas]
	.		.

Tanto el significado 'mémoire' como el significado 'épouvantail' son incompatibles semánticamente con el de 's'effeuiller'.

Basándonos en la presencia o ausencia de la incompatibilidad semántica se establece la distinción entre **comparación poética** y **comparación no poética**¹⁷³. Los tres ejemplos escogidos nos revelan los dos tipos diferentes de comparaciones aunque la denominación nos puede llevar a decir que en un poema existen comparaciones poéticas y no poéticas. La no adecuación semántica de los significados comparados convierte a la comparación en una imagen imprevisible que en numerosos casos, hablando de la poesía de Louis Aragon, forma parte de una expresión metafórica en la que convive con otros recursos formales como en los siguientes versos:

Et j'ai bu comme un lait glacé
Le long lai des gloires faussées
(*L'O.P.* III, p. 1218)

¹⁷³ *Ibid.*, p. 146. M. Badia señala que: «en la mayoría de comparacions «poétiques» hi ha algun tipus de figura, i aquest és essencialment metafòric».

CAPÍTULO II

LA METÁFORA

1. SUSTITUCIÓN E INTERRELACIÓN

Deborah Aish, después de formularse la pregunta “¿Qué es una metáfora?”¹⁷⁴, afirmaba que existen numerosas definiciones y que éstas sufren variaciones según las épocas¹⁷⁵.

Nuestro propósito no es hacer el inventario de todas ellas, sino realizar una exposición sintética, abreviada en la que pondremos de relieve dos teorías enfrentadas: la sustitutiva y la interactiva. La primera insiste en que en la metáfora se realiza la sustitución de una palabra o significado por otro, y la segunda, en que se produce una interrelación entre los significados implicados.

Las definiciones de Aristóteles, Quintiliano y Dumarsais, así como la interpretación de la metáfora realizada por Brooke-Rose y Black nos servirán para exponer la problemática y las dos teorías enfrentadas.

¹⁷⁴ *La métaphore dans l'oeuvre de Stéphane Mallarmé*, Slatkine Reprints, Genève 1981, p. 3. Para ella «le mot métaphore» peut s'appliquer à toute expression figurée dès qu'il y a analogie entre deux notions et des objets soit concrets soit abstraits... elle est faite par n'importe quelle figure (métonymie, sinecdoque (sic), comparaison véritable aussi bien que comparaison abrégée)».

¹⁷⁵ Comparten esta misma opinión MOLINO, J., SOUBLIN, F., TAMINE, J., «Présentation: Problèmes de la métaphore», *Langages*, 54, 1979, p. 8, cuando afirman que «la métaphore a une histoire, c'est-à-dire qu'elle s'est incessamment modifiée, transformée, déformée».

1.1. ARISTÓTELES

Ya hemos traducido la siguiente definición del filósofo griego:

*μεταφορα δε εστιν ονοματος αλλοτριου επιφορα, η απο του γενους
επι ειδος, η απο του ειδους επι το γενος, η απο του ειδους επι ειδος,
η κατα το αναλογον*

por: «la metáfora es la aplicación a una cosa de un nombre que designa a otra aplicación que se hace del género a la especie o de la especie al género o de la especie a la especie o según la relación de analogía» (*Poética* 1457 b7)¹⁷⁶.

De los cuatro tipos de metáforas que Aristóteles distingue, las dos primeras, *del género a la especie* y *de la especie al género*, fueron denominadas posteriormente sinécdoques. Describe la tercera *de la especie a la especie* con el ejemplo «habiendo agotado su vida con el bronce», por un lado, y por otro, «habiendo cortado con duro bronce»¹⁷⁷. Tanto en «agotar» y «cortar» existe, dice, la idea «de quitar alguna cosa». La cuarta es la metáfora por analogía. Aristóteles entiende por analogía «el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero». Su formulación ya la hemos visto en el apartado reservado a la analogía.

¹⁷⁶ Traducimos al español la versión de TAMBA-MECZ, I., *Le sens figuré, op. cit.*, p. 54: «la métaphore est l'application (epiphora) à une chose d'un nom qui appartient à une autre en passant soit du genre à l'espèce, soit d'une espèce au genre, soit d'une espèce à une autre, soit par rapport d'analogie». GARCÍA YEBRA, V., *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe, Gredos, Madrid 1974, p. 204, da la siguiente traducción: «Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía».

¹⁷⁷ LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria, op. cit.*, p. 59, da la siguiente traducción de este ejemplo: «sangrar o sajar la vida con la espada» y «cortar con la sangradera o lanceta».

Tamba-Mecz, después de señalar que Aristóteles se preocupó muy poco por la manifestación lingüística de la metáfora, nos recuerda, que en su enunciado se señalan: «les deux principaux schémas lógico-syntaxiques selon lesquels s'effectuent les transferts métaphoriques: 1. A est B, 2. A est le B de C (A, B, C symbolisent des substantifs)»¹⁷⁸.

A estos dos esquemas lógico-sintácticos debemos añadirles un tercero «qui utilise la relation de verbe à complément d'objet pour opérer un transfert de dénomination par analogie»¹⁷⁹. El ejemplo, que corresponde a una metáfora basada en una relación analógica en la que no existe «un nombre para expresar algunos de los términos de la analogía», nos dice que la acción de lanzar la semilla se llama sembrar y que para designar la acción del sol que lanza su luz no existe ninguna palabra. De ahí la frase: «sembrando una luz divina». Estas consideraciones lógico-lingüísticas quedarán reflejadas, de hecho, en la tipología de la metáfora que propondremos en las páginas siguientes.

1.2. QUINTILIANO

Quintiliano¹⁸⁰ ofrece una definición que hará suya la gramática tradicional en la que se considera la metáfora como una comparación abreviada:

metaphora brevior est similitudo, oequae distat, quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur; comparatio est, cum

¹⁷⁸ *Le sens figuré, op. cit.*, p. 53.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸⁰ RICOEUR, P., *La métaphore vive, op. cit.*, p. 222, nos señala que después de Aristóteles: «le rapport que celui-ci avait aperçu entre métaphore et comparaison est renversé; la comparaison n'est plus une sorte de métaphore, mais la métaphore une sorte de comparaison, à savoir une comparaison abrégée; seule l'élimination du terme de comparaison distingue la métaphore de la comparaison».

dico fecisse quid hominem "ut leonem"; translatio, cum dico de homine "leo est". (*Inst. orat.*, VIII, 6, 8)

Para ejemplificar lo dicho podemos servirnos de otro modelo canónico:

Tizio es astuto como un zorro

suprimiendo el *tertium comparationis* tendremos:

Tizio es como un zorro

la supresión de **como** nos dará una metáfora **in praesentia**:

Tizio es un zorro

y la desaparición del término propio dará lugar a una metáfora **in absentia**:

el zorro.

La definición de Quintiliano representa para Tamba-Mecz un retroceso de la lógica frente a la semántica lexical, en la medida en que ya no se tiene en cuenta la predicación. La siguiente afirmación de Quintiliano: «Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco in quo proprium est, in eum in quo aut proprium deest aut translatum proprio melius est» (*Inst. Orat.* VIII, 6, 5) es motivo para que la lingüista francesa afirme que «Le terme de lieu implique certes un contexte, mais qui reste vague. Il suffira d'éliminer ce dernier ancrage contextuel pour aboutir à la doctrine tropologique, qui pourrait donc représenter un développement de la théorie aristotélicienne de la métaphore, mais amputée de son fondement logico-linguistique»¹⁸¹.

¹⁸¹ *Le sens figuré, op. cit.*, p. 56.

1.3. DUMARSAIS

Uno de los representantes más importantes de la doctrina tropológica es, sin duda, Dumarsais. Para él, la metáfora «est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. Un mot pris dans un sens métaphorique, perd sa signification propre, et en prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot et ce qu'on lui compare»¹⁸².

La definición de Dumarsais contiene, según Pozuelo, toda la teoría posible y admitida hoy sobre la metáfora :

se transporta el significado de una palabra a otro significado = es un tropo o cambio de sentido.

-Este cambio de sentido le conviene por comparación = basado en la semejanza.

-Tal semejanza la establece la mente = es una traslación que implica un fenómeno de significación (y no sólo de referencia)¹⁸³.

Dumarsais explicita la complejidad de la metáfora e insiste en la idea de que, basándose en un acto de la mente, quien la concibe incita al lector interesado en descubrir la relación de semejanza entre el término sustituido y el término metafórico a buscar los elementos semánticos comunes que han permitido tal desplazamiento o traslación. Así nos describe Henry este proceso: «En métaphore, l'esprit superpose les champs sémiques de deux termes appartenant à des champs associatifs différents (et parfois même, très éloignés l'un de l'autre), il feint d'ignorer qu'il n'y a qu'un trait sémique commun (rarement, plusieurs) et il opère la substitution des termes»¹⁸⁴.

¹⁸² DUMARSAIS, C., *Traité des tropes*, op. cit., p. 112.

¹⁸³ *Teoría del lenguaje literario*, op. cit., p. 188.

¹⁸⁴ *Métonymie et métaphore*, op. cit., p. 72.

Como se ve, Dumarsais y Henry aseguran que el fundamento de la metáfora reside en la semejanza y que la naturaleza del proceso o categoría de la operación se sustenta en la sustitución de una palabra o un significado por otro. No es extraño, pues, que Fontanier, al comentar el verso de La Fontaine «Sur les ailes du temps la tristesse s'envole», escribiera: «cela signifie la tristesse s'en va, elle disparaît avec le temps»¹⁸⁵.

1.4. BROOKE-ROSE

Christine Brooke-Rose, al estudiar las metáforas, incluye en las manifestaciones metafóricas nominales las del tipo **A es B** y afirma que la «Metaphor... is any replacement of one word by another, or any identification of one thing, concept or person with any other. My concern is with how this replacement or identification is made through words»¹⁸⁶.

Esta indecisión de la autora entre una teoría sustitutiva y otra que insiste en la identificación de dos términos desaparece porque, según I. Tamba-Mecz, «C. Brooke-Rose rompant définitivement avec le point de vue substitutif transgresse sa propre définition de la métaphore quand elle affirme, à propos des **métaphores verbales**: «le verbe entretient une relation métaphorique avec le nom (sujet ou complément) plutôt qu'avec l'action qu'il remplace» (p. 216). Un verbe change un substantif en un autre par implication, il ne «remplace» pas explicitement une autre action» (p. 206). C'est donc un critère à la fois syntaxique et sémantique qui incite l'auteur à distinguer les métaphores nominales des autres métaphores. La relation métaphorique, dans le cas d'un substantif, «se

¹⁸⁵ *Les figures du discours, op. cit.*, p. 237.

¹⁸⁶ *A Grammar of Metaphor*, Secker and Warburg, London 1958, pp. 23-24.

fait toujours avec un autre substantif, mentionné ou non dans l'énoncé, auquel le nom métaphorique se substitue ou s'identifie» (p. 206). Quant au verbe, à l'adjectif et à l'adverbe, ils entrent régulièrement en relation métaphorique avec un mot d'une catégorie grammaticale différente, et, loin de changer eux-mêmes de sens, ils modifient la signification du terme auquel ils sont liés métaphoriquement»¹⁸⁷.

No es difícil ver las importantes consecuencias que tienen las consideraciones anteriores: ya no hablamos de sustitución sino de interrelación. Frente a la concepción sustitutiva que insiste en que el sentido literal de una palabra, expresión, oración, es sustituido exclusivamente por el sentido metafórico optamos por afirmar que en una manifestación metafórica existe una interrelación entre los dos significados implicados que provoca una modificación del contenido semántico de uno o más términos.

1.5. BLACK

La teoría interactiva fue elaborada por I. A. Richards y desarrollada posteriormente por M. Black¹⁸⁸. Para Richards, se produce una metáfora cuando una idea -tenor- se sirve de una expresión -vehículo- que designa otra idea¹⁸⁹. La metáfora coincide con la interacción que se crea entre ambas ideas y que han sido confiadas de forma simultánea al vehículo. El autor subraya que en la manifestación

¹⁸⁷ *Le sens figuré, op. cit.*, p. 61.

¹⁸⁸ Vid. RICHARDS, I. A., *The Philosophy of Rhetoric* (1962), Oxford University Press, London-New York 1936, y BLACK, M., *Modelos y metáforas*, Ed. Tecnos, Madrid 1966.

¹⁸⁹ **Tenor** y **vehículo** son los términos empleados por Richards para designar los dos niveles de significaciones entre los que oscila el lenguaje en una manifestación metafórica. Fontanier recurre a **Propio** y **Figurado**, M. Black a **Focus** y **Marco**, Dupriez-Perelman a **Tema** y **Foro**, Beardsley a **Sujeto** y **Modificador**.

metafórica el vehículo no adquiere ningún significado nuevo, e insiste en que éste nos permite ver el tenor por medio de su contenido¹⁹⁰.

Black rechaza la idea de sustitución y define la metáfora como una predicación contradictoria¹⁹¹ que origina una interacción entre el marco o contexto y el focus, ambos elementos se enriquecen y se modifican recíprocamente «s'adaptent interactivament i ofereixen com a resultat una percepció nova de la realitat, representada ara a través del filtre o pantalla que és el focus i el sistema de connotacions que hi van associades»¹⁹². Esta contradicción M. Prandi la resume así: «La contradiction s'établit entre une composante littérale -le "cadre" (**frame**) - et une composante non littérale -le "foyer" (**focus**). Le cadre et le foyer sont les constituants de la métaphore. Dans la structure que Black privilégie -le nom métaphorique en position de prédicat-, le cadre

¹⁹⁰ RICHARDS, I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, op. cit., critica la teoría sustitutiva porque confunde la relación vehículo-tenor con la relación que el vehículo y el tenor unidos mantienen con el mensaje.

¹⁹¹ *Modelos y metáforas*, op. cit., pp. 50-51. Este autor después de criticar la teoría sustitutiva y comparativa afirma que «los usos literales de la palabra «lobo» están regidos por unas reglas sintácticas y semánticas, cuya violación produce el absurdo o la contradicción; a lo cual añado la sugerencia de que los usos literales de tal palabra llevan normalmente al hablante a aceptar un conjunto de creencias normales acerca de los lobos (vulgaridades usuales) que constituyen una posesión común de los miembros de la comunidad lingüística... el efecto que produce el llamar -metafóricamente- «lobo» a una persona es el de evocar el sistema de lugares comunes relativos al lobo: si esa persona es un lobo, hace presa en los demás animales, es feroz, pasa hambre, se encuentra en lucha constante, ronda a la rebusca de desperdicios, etc.; y cada una de las aserciones así implicadas tiene que adaptarse ahora al asunto principal (el hombre), ya sea en su sentido normal o en uno anormal; lo cual es posible -al menos hasta cierto punto- si es que la metáfora es algo apropiada. El sistema de implicaciones relativo al lobo conducirá a un oyente idóneo a construir otro sistema referente al asunto principal y correspondiente a aquél; pero estas implicaciones no serán las comprendidas por los tópicos que el uso literal de «hombre» implique **normalmente**: las nuevas implicaciones han de estar determinadas por la configuración de las que acompañen a los usos literales de la palabra «lobo» de modo que cualesquiera rasgos humanos de que se pueda hablar sin excesiva violencia en un «lenguaje lobuno» quedarán destacados, y los que no sean susceptibles de tal operación serán rechazados hacia el fondo -la metáfora del lobo suprime ciertos detalles y acentúa otros: dicho brevemente, **organiza** nuestra visión del hombre».

¹⁹² SALVADOR, V., «La metáfora de cada día», *Límits*, 6, 1989, p. 25.

introduit le sujet de discours primaire, ce sur quoi porte la prédication, alors que le foyer introduit un sujet de discours subsidiaire, sémantiquement étranger»¹⁹³.

La teoría sustitutiva y la interactiva constituyen dos conceptos claves en el estudio de la metáfora, pero también existen otros que le dan una configuración propia. No podemos ocuparnos de las diversas teorías sobre la metáfora y los problemas teóricos que plantean, y por ello, para dar una visión global de la cuestión recurrimos al esquema (ver p. 129) elaborado por G. Bouchard¹⁹⁴ que nos permite divisar los distintos criterios en que se basan los diferentes autores para formular sus definiciones.

Bouchard constata antes de establecer su esquema que existen distintas concepciones procedentes de épocas y contextos teóricos muy dispares. Por ello, utiliza un metalenguaje que le permite traducir la heterogeneidad e integrarla en un mismo esquema. Los cinco términos que emplea Aristóteles para describir la metáfora: *traslación, nombre, cosa, otra cosa y semejanza*¹⁹⁵ le sirven para explicar algunos aspectos del esquema.

El primer término, traslación designa una operación, los tres siguientes, nombre, cosa, otra cosa, menciona los elementos sobre los cuales se realiza la operación; el último señala su fundamento.

Tomando como referencia las siguientes proposiciones:

¹⁹³ *Grammaire philosophique des tropes, Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Les éd. de Minuit, Paris 1992, p. 126.

¹⁹⁴ BOUCHARD, G., *Le procès de la métaphore*, Éd. Hurtubise, HMH, Ville Lasalle, Québec 1984.

¹⁹⁵ *Ibid.*, Bouchard traduce επιφορα por traslación y reconoce (pp. 283-284) que el término *semejanza* «n'est pas donné tel quel dans la définition aristotélicienne, parce qu'en fait celle-ci est à la fois définition et classification de la métaphore. Mais en repliant la classification sur la définition, c'est-à-dire en intégrant à celle-ci le trait commun aux espèces que déploie celle-la, on obtient la formule suivante: la métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport qui repose sur la ressemblance».

II. *L'homme est féroce (envers l'homme)*I. *L'homme est un loup (pour l'homme)*

Bouchard nos recuerda que la proposición I contiene un término metafórico *loup* y que éste se inserta en dos tipos de relación: uno, el que se establece entre *loup* y los otros términos de la proposición I, otro, el que se enmarca en las concepciones tradicionales de la metáfora.

Las definiciones tradicionales, nos dice el autor canadiense, hablan «d'un terme («loup») qui en remplace un autre («féroce»), et ces termes sont associés tantôt à des choses (Aristote), tantôt à des idées (Fontanier), tantôt aux unes et aux autres (Du Marsais)»¹⁹⁶. Bouchard llama signifiant A (ST^A) el término sustituto (modificador); signifiant B (ST^B) el término sustituido; signifié A (Sé^A) y désigné A (Dé^A) la idea y a la cosa que corresponde al término sustituto; signifié B (Sé^B) y désigné C (Dé^A) a la idea y a la cosa que corresponde al término sustituido. El elemento puede ser un categorema o un término sincategoremático

En el segundo tipo de relaciones, el que se establece entre *loup* y los otros términos de la proposición I, Bouchard opone el marco paradigmático de la palabra al marco sintagmático del enunciado. Después del elemento y el marco, existe una referencia a la categoría de la operación *-substitution y prédication-*, y, a su modalidad *-écart y absence d'écart-*. En cuanto a su fundamento el esquema presenta cuatro opciones: la semejanza, la contigüidad, la inclusión y la exclusión¹⁹⁷.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹⁷ El signo + significa que dicho rasgo es mencionado por el autor, el signo - aparece cuando es negado, el ± indica una cierta indecisión (*flotement*), el (+) indica un rasgo no abordado (*thématisé*) por el autor pero implícito en su teoría.