



**Ministerio de Enseñanza  
Superior y Media especializada**

**Universidad Estatal Uzbeca de Lenguas  
Mundiales**

**Facultad de filología española**

**Catedra de lexicología y estilística de  
lengua española**

**OBRA CALIFICATIVO**

**Tema: Metáfora en las obras  
literarias**

**Ha sido cumplido por: Babaxanova D.  
Jefe científico: Abdullayev K.**

**Tashkent-2012**

<b>I.Introducción.....</b>	<b>3</b>
----------------------------	----------

## **II.Capítulo primero**

1.Metáfora en las obras literarias.....	6
2.Los tres estadios en la vida de una metáfora.....	9
3.Metáfora novedosa.....	11
4.Metáfora semilexicalizada.....	13
5.Metáfora muerta.....	16
6.Generación de Garcia Lorca y sus obras.....	20
7.Algunas opiniones históricas.....	21
8.Traducción estilística y literaria.....	24

## **III.Capítulo segundo**

1.Verdad literal y verdad metafórico.....	28
2.Metáfora y verdad descubrimiento.....	31
3.Metáforas y falsos amigos.....	36
4.Modismo y refranes.....	38

<b>VI.Conclusión.....</b>	<b>50</b>
---------------------------	-----------

<b>V.Bibliografía.....</b>	<b>57</b>
----------------------------	-----------

## **I.Introducción**

### **1.Actualidad de investigación**

Después de la Independencia nuestra República de Uzbekistán apoya a los lingüistas y traductores que preparen nuevos manuales, traducciones para enseñanza. Estudiar, analizar y traducir las obras hoy día es muy actual. A este fenómeno se le ha prestado especial atención por parte de los filósofos y lingüistas del siglo XX y desde las posturas teóricas más dispares. Así, a la traducción se da mucha atención en nuestra República. Después de la Independencia nuestra República de Uzbekistán apoya a los lingüistas y traductores que preparen nuevos manuales, traducciones para enseñanza. Estudiar, analizar y traducir las obras hoy día es muy actual. La traducción, literaria como fenómeno literario, lingüístico y cognitivo es un tema que ha llamado la atención a traductores, lingüistas, teóricos de la literatura y de la retórica, psicólogos, etc. desde Aristóteles hasta nuestros días, pasando por la filosofía medieval, el racionalismo, el empirismo o el romanticismo.

### **2.Fin y tareas de investigación.**

Este trabajo pretende ser una revisión de los resultados más relevantes en el estudio traducción de la metáfora y otros en el siglo XX, aunque sin obviar alguna que otra referencia a teorías anteriores. De acuerdo con este objetivo, el trabajo se estructura en tres capítulos. En el capítulo 1, se pretende alcanzar una definición de metáfora que nos permita delimitar el tema de estudio. A continuación se alude a la opinión que sobre la metáfora tuvieron algunos filósofos racionalistas y empiristas y a como la valoración del papel cognitivo que ejerce la metáfora cambia radicalmente con el último gran racionalista, Leibniz, y con el romanticismo. Posteriormente se analizan los sentidos de *literal* para hacer ver de qué modo lo literal se opone a lo metafórico. Y finalmente, se estudian las relaciones entre la metáfora y los demás tropos, haciendo especial hincapié en el eufemismo y en las funciones sociales que lleva a cabo este tropo y que no suelen llevar a cabo los demás tropos.

### **3.Importancia teórica y práctica.**

Este trabajo enriquece parte teórica de investigación con nuevas opiniones y da orientación al estudio de esta rama de la lingüística. En la práctica este trabajo se puede utilizar en las clases de lexicología, gramática, literatura y traducción etc.

### **4.Objeto de investigación.**

Una metáfora novedosa sería aquella que se propone por primera vez sin que pertenezca al sistema de una lengua. En la sección primera de este capítulo se sugiere la tesis de que una metáfora debe surgir en un marco en el que hablante y el oyente compartan un cierto grado de intimidad, pues, sin ese marco de intimidad compartida por hablante y oyente, la metáfora difícilmente sería comprendida correctamente. Una vez que una metáfora es propuesta en el marco de una intimidad compartida y se comienza a comprender, aceptar y usar por un número más amplio de hablantes de aquél en que se originó es cuando se puede decir que esa metáfora ha entrado a formar parte del sistema de una lengua. Para ello la metáfora pasa por tres momentos diferentes: metáfora novedosa, metáfora semilexicalizada y metáfora muerta o lexicalizada. Una vez que una metáfora novedosa toma cuerpo en el sistema de una lengua y es compartida por un número cada vez mayor de hablantes, se convierte en una metáfora semilexicalizada en la medida en que el término de que se trate se puede usar de acuerdo con su significado literal, de acuerdo con su significado translaticio o de acuerdo con ambos significados a la vez. Y, finalmente, cuando los hablantes pierden conciencia de que un determinado significado de un término fue alguna vez una metáfora, estamos ante una metáfora muerta o lexicalizada, de la que sabemos que fue una metáfora viva y creativa alguna vez en el pasado porque lo hemos aprendido recurriendo a los pertinentes estudios filológicos. Ahora bien, comoquiera que el significado translaticio de un término no es, en última instancia, una cuestión que se pueda discernir semánticamente, sino pragmáticamente, *Pragmática de la metáfora*, se estudian las estrategias pragmáticas que permiten la correcta interpretación de una preferencia translaticia en función del contexto y de

los conocimientos, creencias, ideas, opiniones y usos sociales de los participantes en el intercambio lingüístico. Y, comoquiera que una metáfora es susceptible de sufrir cambios lo mismo en el eje diacrónico que en el eje sincrónico, *Metáfora viva y metáfora muerta*, se estudian los tres estadios básicos en que puede encontrarse una metáfora desde el momento en que se crea hasta el momento en que se lexicaliza totalmente un significado metafórico. Y, comoquiera que algunas veces se le han negado a las aseveraciones metafóricas los valores de verdad, el capítulo 2, *Metáfora y verdad*, es un intento de hacer ver en qué sentido podemos aplicarles los valores de verdad a las aseveraciones translaticias. Para ello se ponen en conexión las tres teorías principales sobre la verdad –la teoría de la verdad como adecuación/correspondencia, la teoría de la verdad como coherencia y la teoría de la verdad como desvelamiento/descubrimiento– con los tres estadios en que se puede encontrar una metáfora y que han sido analizados en el capítulo anterior. De acuerdo con ello, la teoría de la verdad como adecuación/correspondencia sería la pertinente para la adjudicación de los valores de verdad a las aseveraciones en que se usen metáfora muertas, la teoría de la verdad como coherencia sería la pertinente para la adjudicación de los valores de verdad a las aseveraciones en que se usen metáforas semilexicalizadas y la teoría de la verdad como desvelamiento/descubrimiento sería la pertinente para la adjudicación de los valores de verdad a las aseveraciones en que se usen metáforas novedosas. Montero Reguera, Lázaro, F. Y Tusón, Marcos Matrn, Menendes Pidal, Alborg J.L., Plavskin Z.I., Tetreyan V., Loyola A. etc.

### **5. Metodología de investigación.**

Ese método de trabajo, o cualquier otro, requiere el auxilio de los siguientes métodos fundamentales de todo estudio: descriptivo analítico sintético, inductivo, deductivo traducción, comunicativo y interactivo que serán aplicados en los estudios de modelos, de lecturas selectas, en trabajos de crítica, ets. Uno de los hilos conductores de este trabajo es la convicción de su autor de que la metáfora es un universal lingüístico en la medida en que está presente en todas las lenguas y en todas las culturas. Pero, comoquiera que no se dan las mismas metáforas en todas las lenguas,

aunque en todas ellas se den las metáforas, el capítulo V, *La metáfora y las diversas lenguas*, pretende ser, en primer lugar, un ensayo de clasificación de las metáforas en función de su mayor o menor grado de universalidad. De acuerdo con ello, existirían metáforas universales, metáforas generales y metáforas particulares.

## II. CAPÍTULO PRIMERO

### 1. Metáfora en las obras literarias

**M. Pidal (P.86)** Poeta y dramaturgo español. “Los primeros años de la infancia de Federico García Lorca transcurrieron en el ambiente rural de su pequeño pueblo granadino, para después ir a estudiar a un colegio de Almería”. Continuó sus estudios superiores en la Universidad de Granada: estudió filosofía y letras y se licenció en derecho. En la universidad hizo amistad con Manuel de Falla, quien ejerció una gran influencia en él, transmitiéndole su amor por el folclore y lo popular. A partir de 1919, se instaló en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, donde conoció a Juan Ramón Jiménez y a Machado, y trabó amistad con poetas de su generación y artistas como Buñuel o Dalí. En este ambiente, Lorca se dedicó con pasión no sólo a la poesía, sino también a la música y el dibujo, y empezó a interesarse por el teatro. Sin embargo, su primera pieza teatral, *El maleficio de la mariposa*, fue un fracaso.

**M. Pidal (p.90)** El sustantivo *metáfora* procede, vía latín, del sustantivo griego *metáphora*, que significa *traslado* o *transferencia* y está relacionado con el verbo *metaphorein*, que significa *transferir* o *llevar*. Así, por ejemplo, una transferencia bancaria sigue siendo en la jerga financiera griega actual “una metáfora”. Esto es, *metáfora*, en griego, es un término polisémico que, al ser tomado como préstamo por otras lenguas, ha restringido su significado para denominar a un determinado fenómeno lingüístico referente a un “tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita” o en una “aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión” (Las definiciones de los términos españoles las

tomaré de la vigésima segunda edición del *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española de la Lengua, *DRAE*, en adelante). En principio, esta definición neutra de metáfora podría ser compartida por todo el mundo y puede funcionar como un punto de partida común para un primer acercamiento al tema de este trabajo.

Ahora bien, el hecho de que podamos usar el lenguaje metafóricamente, esto es, el hecho de que, en el contexto de una preferencia, podamos utilizar al menos un término, que significa literalmente un objeto, para denominar a otro objeto distinto que quizás no tenga nada que ver con el primero, es un fenómeno que ha maravillado a lingüistas y filósofos a lo largo de la historia. Y ello por los muchos e interesantes efectos que tiene este fenómeno. Entre estos efectos podríamos destacar los siguientes:

- Su abundante uso en el lenguaje cotidiano.
- Su no menor uso en los ámbitos retóricos y poéticos.
- Su presencia en el lenguaje de la ciencia, aunque, en este caso, muchas veces de forma solapada y vergonzante.
- El hecho de que la metáfora sea un potente mecanismo cognoscitivo.
- El hecho de que muchas metáforas –a pesar de que su uso es, en principio, ocasional– terminan lexicalizándose y creando nuevos significados sin necesidad de multiplicar los significantes. Esto es, la metáfora es quizás el mecanismo lingüístico más generalizado para crear polisemias.

En función de estos fenómenos las preguntas que se han hecho filósofos y lingüistas sobre la metáfora a lo largo de la historia podrían resumirse en las siguientes u otras similares: ¿Por qué necesitamos las metáforas? ¿Qué añade el uso de una metáfora al uso de una expresión literal? ¿Es la metáfora un mero recurso estético o tiene también una función cognitiva? ¿Qué nos permite usar metafóricamente un término dado para referirnos a un objeto y no cualquier otro término? Estas preguntas han sido aproximadamente las mismas a lo largo de la historia del pensamiento, pero las

que han variado grandemente a lo largo de la historia han sido las respuestas que se le han dado a estas cuestiones. Y, entre estas respuestas, se puede afirmar que ha habido tradicionalmente un cierto consenso en las siguientes opiniones:

- La razón última que permite utilizar un término que literalmente significa un objeto para referirnos metafóricamente a otro objeto distinto radicaría en la existencia de algún parecido entre ambos objetos. Así, si podemos afirmar cosas como “Tus ojos son de *azabache*”, sería porque entre la negritud del azabache y unos ojos negros habría algún parecido, aunque también haya muchas diferencias.
- La metáfora ejerce una función estética indudable y por ello es un mecanismo retórico y poético de primera magnitud al que recurrimos continuamente cuando llevamos a cabo la función poética del lenguaje.
- En razón de que la metáfora es un recurso retórico y poético de primera magnitud, su papel también parece ineludible cuando queremos ver un objeto desde una perspectiva distinta a la habitual.
- La metáfora también ejerce una función cognitiva además de las funciones retórica y poética.

Esto último es especialmente relevante para una consideración de la metáfora desde un punto de vista filosófico, pues casi nadie ha negado que la metáfora lleve a cabo una función cognitiva, aunque sí haya habido muchas opiniones divergentes sobre la valoración de esa función cognitiva indudable. Dicho de otra manera, lo que se ha discutido hasta la saciedad es si esa función cognitiva debe ser valorada negativamente de cara a una correcta comprensión del mundo o si, por el contrario, esa función cognitiva es un instrumento precioso que nos ayuda a enfrentarnos cognoscitivamente al mundo, de modo que una metáfora nueva nos permitiría ver al mundo y sus objetos desde una perspectiva novedosa que complementarías las perspectivas anteriormente existentes. Y aquí es precisamente donde las valoraciones que históricamente se han hecho de la metáfora varían enormemente en función de las diversas posturas teóricas. Estas posturas que se han dado históricamente pueden



sintetizarse en dos: las que han considerado a la metáfora como un mecanismo perjudicial para un lenguaje que pretenda ser referencial y las que, por el contrario, consideran a la metáfora un mecanismo no sólo ineludible sino incluso muy conveniente para el lenguaje referencial, de modo que el uso de metáforas en el lenguaje referencial no sólo no debería ser criticado sino que debería ser potenciado. Pues la metáfora tiene un papel ineludible lo mismo a la hora de formularse preguntas sobre la realidad que a la hora de transmitir nuestros conocimientos, ideas, creencias u opiniones sobre la realidad, incluidas las propias preguntas y respuestas de la metafísica.

## 2. Los tres estadios en la vida de una metáfora

### ROMANCE DE LA LUNA, LUNA <sup>1</sup>

La luna vino a la fragua  
Con su polisón de nardos.  
El niño la mira, mira.  
El niño la está mirando.  
En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña, lúbrica y pura,  
sus senos de duro estaño.  
-Huye luna, luna, luna.  
Si vinieran los gitanos,  
habrían con tu corazón  
collares y anillos blancos.  
- Niño, déjame que baile.  
Cuando vengan los gitanos,  
te encontrarán sobre el yunque  
con los ojillos cerrados.

-Huye luna, luna, luna,  
que ya siento sus caballos.  
-Niño, déjame, no pises  
mi blancor almidonado.  
el jinete se acercaba  
tocando el tambor del llano.  
Dentro de la fragua el niño  
tiene los ojos cerrados.  
Por el olivar venían,  
bronce y sueño, los gitanos.  
Las cabezas levantadas  
y los ojos entornados.  
Cómo canta la zumaya,  
!ay, como canta en el árbol!  
por el cielo va la luna  
con un niño de la mano.  
Dentro de la fragua lloran,  
dando gritos, los gitanos.

---

<sup>1</sup> F.G.Lorca "Prosa, Poesía, teatro" M., Editorial progreso, 1979  
Todos los versos tomados de este libro

El aire la vela, vela.

### ОЙ ҲАҚИДА РОМАНС<sup>1</sup>

Келди налгар ғорига ой  
настариндан ўраб рўмол,  
қарар, қарар бола фақир.  
Бола фақир тикилар лол.  
Ой қўлларин ёзиб, ўйнаб,  
сўлқиллатиб қалай тусли,  
беору пок кўкрақларин,  
олар тунги шамол шушин.  
Беркиниб ол, ойим, ойим!  
Келиб қолса лўлилар гар,  
юрагингдан сандонларда  
оқ халқалар зарб қилишар.  
Қўрқма, бола, қўрқма сира,  
сен лўлилар келган тобда  
сандонга бош қўйиб ётгин,  
уйғонмассан сира хобдан.  
Беркин ойим, ойим, ойим!  
туйдим олис от дупурин.  
Қўрқма, бола, бироқ босма  
оҳорланган ипак нурим.  
Отлиқ елар йироқлардан  
ноғорадай чалиб дузни.

El aire la está velando.

Шўрлик бола муз сандонга  
бош қўйганча юмар кўзин.  
Зайтунзордан бринжа туш –  
лўлилар ҳам чиқиб келар,  
бошларини тутиб баланд,  
кўзларини қисиб келар.  
Ўх қайси бир оғоч ёқдан  
додловар бойқуш ғариб.  
Ой боланинг қўлчасидан  
ушлаб кетар осмон сари.  
Ногоҳ ғордан янграп фарёд.  
Хотин - халаж қий - чувлари.  
Шамол эса кезар бедор.  
Шамол кезар увлаб-увлаб.

---

<sup>1</sup> Шавкат Рахмон «Энг қайғули шодлик» Т., 1989.  
Г.Лорка шеърларининг таржимаси шу китобдан  
олинган.

Acabo de mantener que, para que una metáfora novedosa sea correctamente comprendida, se requiere que sea propuesta entre hablantes que comparten un cierto grado de intimidad y que el éxito de esa metáfora nacida en el ámbito de la intimidad consistirá precisamente en que abandone el ámbito en el que nació y se generalice entre los hablantes de una lengua, incluso hasta el punto de que los hablantes pierdan conciencia de que alguna vez fue una metáfora. Lo que haré en el resto de este capítulo será analizar los tres estadios en los que puede encontrarse una metáfora desde el momento en que es propuesta por primera vez hasta que se lexicaliza y, en muchos casos, ya no es entendida como tal metáfora. Estos tres estadios en la vida de una metáfora serían los de metáfora novedosa o creativa, metáfora semilexicalizada y metáfora lexicalizada o muerta.

### **3. Metáfora novedosa**

Una metáfora creativa nace normalmente a causa de una necesidad comunicativa del hablante que cree tener algo nuevo que decir, sea porque se trate de una realidad nueva o porque se crea haber entendido una realidad ya conocida de manera distinta a como se venía haciendo habitualmente. Puesto que el hablante no tiene términos usaderos para referirse a esa realidad, tiene que echar mano de términos que ya tienen un significado literal perfectamente delimitado para, cambiando metafóricamente ese significado, poder hablar del objeto nuevo o de la realidad nueva. A partir del cambio metafórico de significado de este término nuclear, los términos que se relacionan con el que ha cambiado de significado, por parecido o por oposición, deberán cambiar también de significado para poder conformar una nueva forma de entender y hablar de la realidad de que se trate, hasta construir una completa red de metáforas novedosas. Por su parte, si hubiese ya algún otro sistema de metáforas semilexicalizadas que no fuese compatible con el nuevo sistema, ese otro sistema antiguo deberá ir desapareciendo para referirse al objeto de que se trate en cuanto que se comenzará a considerar por los hablantes como inadecuado. Esto hace que el proceso de aparición y de aceptación por parte de la comunidad de los hablantes de las metáforas creativas

tenga una cierta dosis de paradoja, puesto que las metáforas creativas son incongruentes con las redes de metáforas semilexicalizadas ya existentes y con las creencias y asociaciones que conllevan esas redes vigentes en un momento dado. Y, sin embargo, si tienen éxito –lo que sucede normalmente cuando su creación obedece a razones cognoscitivas– su destino será el de pasar, con el tiempo, a generar otros sistemas metafóricos que rivalizarán y, en su caso, sustituirán a los anteriormente existentes para hablar del objeto de que se trate.

Quizás sea en los ámbitos de la ciencia y de la filosofía en los que resulte más ilustrativo un análisis del proceso de rivalidad y sustitución entre dos redes de metáforas, una red semilexicalizada y aceptada comúnmente por la comunidad de los hablantes y otra que se propone para completar o para refutar a la anterior. En estos ámbitos teóricos la aparición de una nueva teoría científica o filosófica suele tener en su base, o generar como resultado, una nueva metáfora creativa y una red de metáforas subsidiarias de ella con, al menos, tres consecuencias importantes:

- Proponer un nuevo modelo o un nuevo marco de referencia para conocer la realidad.
- Crear una red de metáforas subsidiarias que permita generar un número indefinido de aseveraciones sobre esa realidad congruentes con la metáfora básica.
- Entrar en colisión y sustituir, si tiene éxito, a las teorías rivales anteriores y/o contemporáneas cuyas redes de metáforas se muestren incompatibles con la nueva.

En resumen, la segunda función de la metáfora creativa, la función consistente en construir modelos para comprender una realidad y poder hablar de ella, asume y amplía la función anterior de nombrar o denominar. Comoquiera que los términos no suelen cambiar metafóricamente de significado de forma aislada, sino que un cambio metafórico en un término suele llevar aparejados cambios en los significados de los términos relacionados con el que ha cambiado de significado en primer lugar, se

facilita con ello la creación de redes conceptuales, que conforman un modelo o patrón desde el que poder hablar y comprender un objeto o un grupo de ellos. En el marco de estas redes conceptuales es donde un término cualquiera va perfilando y concretando su significado metafórico hasta el momento en que sea entendido como el significado literal o técnico del término en cuestión. La adecuación o inadecuación del uso de ese término será uno de los criterios que permitan adjudicar a las aseveraciones en que entre a formar parte los valores de verdad y también permitirá al oyente inferir si el hablante ha comprendido bien la actividad o ciencia de las que dice estar hablando. Y ello porque las metáforas suelen surgir allí donde una comunidad de hablantes comparte ciertas creencias, que modelan su forma de ver el mundo. Por ello la lexicalización de los significados metafóricos suele ser un buen índice para saber si alguien está bien adiestrado en determinadas creencias, sean éstas generales en la comunidad de los hablantes o particulares de una ciencia o de una escuela o colegio más reducido en alguna actividad.

#### **4. Metáfora semilexicalizada**

De más interés y más significativo que el estudio sobre las metáforas lexicalizadas quizás sea, para la reflexión filosófica sobre el lenguaje y para indagar sus implicaciones gnoseológicas, el estudio de las metáforas semilexicalizadas. Y ello es así porque en esta situación de semilexicalización es cuando, partiendo de una metáfora básica, que permite denominar, entender y conceptualizar a un objeto con términos que literalmente se aplican a otro objeto, podemos generar todo un complejo sistema de conexiones conceptuales usando metáforas subsidiarias y congruentes con la metáfora básica central. Y esto no se queda circunscrito meramente a la función de nombrar o denominar, sino que estas conexiones metafóricas, que establecemos al hablar de un objeto con términos que literalmente sirven para hablar de otro distinto, conllevan sistemas diferentes de entender la realidad y conceptualizarla. No obstante creo que hubiera sido más acertado traducir ese título como *Las metáforas de las que vivimos*, lo cual recogería mejor, en mi opinión, lo mismo la literalidad del título que su contenido doctrinal; amén de ser una colocación análoga a las de “vivir del propio

trabajo”, “vivir de ilusiones”, “vivir del cuento”, “vivir del aire”, “vivir de quimeras”, etc.

Cuando escogemos una metáfora básica para referirnos a un objeto, escogemos un juego de lenguaje que hay que jugar de acuerdo con ciertas reglas. Y quizás la regla principal, una vez escogida la metáfora básica o nuclear, sea la de que, desde ese preciso momento, los términos relacionados semánticamente con el que sirve de foco a la metáfora básica son también pertinentes para hablar del objeto de que se trate, si se aplican a ese objeto como se aplicaban al objeto al que los términos en cuestión se aplicaban literalmente.

Por otra parte, sobre un mismo objeto se pueden establecer muy diversos sistemas metafóricos; esto es, podemos hablar de y conceptualizar a un dominio término no sólo usando términos extraídos de un único dominio origen, sino usando términos procedentes de varios dominios origen, y el resultado de ello será que, según el dominio origen que escojamos, resaltaremos –y a su vez ocultaremos– facetas distintas del objeto, que nos pueden llevar a cambiar radicalmente nuestra conceptualización del objeto y a descubrir cosas nuevas en él. Tomemos, por ejemplo, para su análisis algunas de las formas como podemos y solemos hablar metafóricamente de una discusión académica y veamos cómo, según la metáfora básica que escojamos para hablar de ese objeto, nuestra forma de entender qué sea una discusión académica puede ir variando de manera sustancial. Aunque sería posible multiplicar indefinidamente las metáforas básicas de las que podemos servirnos para referirnos al origen, desarrollo y objeto de una discusión académica, creo que será suficiente para mis propósitos centrarme en cuatro de ellas, que son muy corrientes, por lo demás, en nuestras expresiones habituales. Éstas pueden ser las siguientes:

“Una discusión académica es una *guerra*”;

“Una discusión académica es una *corrida*”;

“Una discusión académica es un *juego*”,

“Una discusión académica es un *comercio*”.

Una descripción del proceso racional de una discusión académica en estos términos no se limita a transmitir al oyente una información verdadera o falsa sobre la discusión académica en cuestión, sino que conlleva asociado todo un complejo sistema conceptual que condiciona la forma de ver el objeto discusión académica, según el cual las teorías, las ideas, los argumentos y los hombres que los mantienen *luchan entre sí, vencen o son derrotados*. Y el oyente, probablemente, no será consciente de que no sólo lo estamos informando sobre el acontecimiento de la discusión académica, sino que, con nuestra información, le estamos formando también un juicio o le estamos proporcionando una conceptualización determinada de qué sea eso que se llama una discusión académica.

De acuerdo con la metáfora básica de, que pone en relación discusión académica y guerra, podemos construir un juego de lenguaje autoconsistente en el que sólo nos refiramos al proceso de comunicación racional, que se supone que debe ser una discusión científica, en términos bélicos. Este juego de lenguaje que, por lo demás, no es demasiado rebuscado, pone de relieve determinados aspectos de la discusión y oculta otros de no menor importancia. Precisamente, los aspectos de lucha y hostilidad en una discusión académica, que destaca la metáfora básica de, y el hecho de que se oculten con ella otros aspectos no menos significativos y relevantes para hacerse una idea cabal de ese objeto es lo que posibilita, e incluso exige, la existencia de otras redes metafóricas para referirse a ese mismo objeto. En estas otras se ocultarán sistemáticamente los aspectos destacados en y se destacarán, también sistemáticamente, otros distintos.

Un grado menor de agresividad, aunque aún no se renuncie al “derramamiento de sangre”, puede ser el que se observa si sustituimos el juego de lenguaje en el que nos introduce la metáfora bélica de por el que nos posibilita la metáfora taurina de, cuyo uso tampoco resulta chocante en el ámbito cultural del español. En congruencia con la

metáfora básica de obtendríamos un juego en el que tendrían sentido y serían susceptibles de ser calificadas como verdaderas o como falsas aseveraciones.

Las metáforas analizadas hasta aquí en esta sección participan de la característica común de ser metáforas habituales en nuestro ámbito cultural, con un uso bastante frecuente, bien delimitado y suficientemente tipificado. Por tratarse de unas metáforas semilexicalizadas y ser de uso habitual por parte de los hablantes es por lo que se ha dicho que vivimos de ellas y que conformamos los objetos de acuerdo con ellas, pero su función cognoscitiva parece que queda reducida a señalar relaciones o características de los objetos ya conocidas y comúnmente aceptadas por la comunidad de los hablantes. En este sentido es en el que se puede decir que su función cognoscitiva queda reducida a la de transmitir conocimientos que ya poseemos. Por el contrario, parece que su utilidad es menor si de lo que se trata es de entender las mismas realidades con nuevas formas. Esto es, no ayudan a cambiar de forma novedosa nuestra conceptualización de los objetos a los que hacen referencia. Esta última función es la que llevan a cabo las metáforas creativas o novedosas que hemos visto y analizado en la sección anterior.

## **5. Metáfora muerta**

Finalmente, y aunque parezca una obviedad de la que se podría prescindir, conviene terminar este capítulo con la consideración de que una metáfora lexicalizada o muerta es una metáfora que, en su día, estuvo viva y fue creativa. Es más, fue lo suficientemente creativa como para que el significado originalmente literal de la palabra en cuestión fuese sustituido por el nuevo significado metafórico, llegándose a olvidar en la conciencia lingüística de los hablantes el significado original de primer orden o, en su caso, permaneciendo operativos los dos significados, entendiéndose ahora los dos significados como un caso de polisemia.

Justamente esta condición de lexicalizada de una metáfora muerta es la que ha llevado a algunos estudiosos del tema a mantener que su consideración carece de relevancia para una teoría de la metáfora.



Analicemos, por medio de un ejemplo clásico, cómo ha podido llegar una metáfora a su último grado de lexicalización o fosilización. Se trata de la palabra *testa*, que en español actual, aunque con un cierto matiz peyorativo en algunos casos, significa literalmente *cabeza*. Sabido es que, en latín clásico, el término que literalmente significaba lo que significa el español *cabeza* era *caput*, de donde procede la palabra española. Por su parte *testa* significaba literalmente *puchero* o *vasija de barro*, de donde procede la palabra española *tiesto*. Pues bien, mediante una metáfora del latín vulgar, que tenía bastante de humorística, se comenzó a llamar *testa* a lo que en latín clásico se denominaba con la palabra *caput*. Esta metáfora jocosa llegó a lexicalizarse hasta tal punto que *testa* ha pasado al italiano, al español, al portugués y al catalán con la misma grafía, y, como *tête*, al francés. Por su parte, *caput* pasó al español con su significado literal clásico de *cabeza*, al catalán (*cap*) y al portugués (*cabeça*). Sin embargo, *caput* pasó al francés (*chef*) con un nuevo significado metafórico como sinónimo de *gobernante*, *director* o *superior*; y con ese significado, ahora ya como significado literal, ha pasado del francés al español (*jefe*), al inglés (*chief*), al alemán (*Chef*), al portugués (*chefe*) y a otras lenguas. Con ello estamos ante casos de metáforas que, por haber cumplido perfectamente su proceso de lexicalización, los hablantes toman ya sus significados como literales y, a partir de ellos, pueden recomenzar el proceso y reconstruir nuevas metáforas con significantes cuyos significados actuales, aunque metafóricos en su origen, ya no se entienden como tales.

Quizás el mejor modo de reconocer una metáfora completamente lexicalizada sea el hecho de que la lengua ha debido recurrir a una nueva palabra para designar al objeto que se significaba anteriormente con el término metafórico ahora lexicalizado. Y ello es lo que hace que nos encontremos ante sinónimos, que permiten explicar el significado de un término utilizando únicamente otro término, sin necesidad de recurrir a una paráfrasis.

Con *testa* estamos, pues, ante el caso de una metáfora perfectamente fosilizada cuya génesis y evolución sólo pueden ser rastreadas con un pertinente saber filológico. Por otra parte, este caso extremo, que hace adecuado el adjetivo calificativo “fosilizada”

aplicado a esta metáfora, se ha dado en el tránsito de una lengua –el latín vulgar– a otras lenguas distintas como son el italiano, el español, el catalán o el portugués. Pero este último fenómeno se da también en el seno de una misma lengua, llegándose también a sustituir el significado literal de una palabra por su nuevo significado metafórico; proceso que se cumple tan completamente como para que se olvide el antiguo significado literal o sigan conviviendo pacíficamente los dos significados en el mismo significante, ahora como ejemplos de homonimia.

Un caso análogo al de *grève* es el del término español *policía*. El término *policía* –y sus cognados en las lenguas modernas– deriva de la palabra griega *pólis*, que significa *ciudad*. Y el primer significado que tuvo *policía* y sus cognados estaba relacionado con la cortesía, la urbanidad, la buena crianza y la limpieza, que se creían más propias de los habitantes de la ciudad que de los habitantes del campo. Una vez lexicalizado el significado de *limpieza* para el significante *policía* es cuando este significante se pudo usar metafóricamente para designar a los agentes de la autoridad, en la medida en que se entendió su función represiva como una especie de limpieza moral de la vida pública. Y este significado metafórico de tercer orden es justamente el que se ha hecho el más habitual en la actualidad para el significante *policía*, hasta el punto de que muchos hablantes han olvidado los otros significados cronológicamente anteriores o, todo lo más, los consideran como arcaicos y obsoletos.

Y lo relevante de esto es que, una vez completado este proceso, ahora podemos añadirle nuevos significados metafóricos al significante *policía*, significados que ya no estarían relacionados ni con el dominio de la ciudad ni con el dominio de la limpieza, sino con el dominio de los cuerpos represivos. Así si afirmamos

“Los glóbulos blancos son *la policía* del cuerpo”,

para un hablante español medio en la actualidad, el significado de *policía* es algo que tiene que ver primeramente con los agentes de la autoridad, y no con el “buen orden que se observa y guarda en las ciudades y repúblicas, cumpliéndose las leyes u ordenanzas establecidas para su mejor gobierno”, ni con la “limpieza, aseo”, ni con la

“cortesía, buena crianza y urbanidad en el trato y costumbres”, sino con “cuerpo encargado de velar por el mantenimiento del orden público y la seguridad de los ciudadanos, a las órdenes de las autoridades políticas” (*DRAE*).

Precisamente porque para el hablante común *policía* significa ya casi exclusivamente *agente de la autoridad*, las metáforas que podemos construir ahora con ese término tienen que ver más con los aspectos represivos de la policía que con los aspectos relacionados con la limpieza. Por ello es por lo que un caso como [10] nos llevará normalmente a conceptualizar los glóbulos blancos como ejerciendo una cierta actividad represora de los microorganismos hostiles al cuerpo. Por su parte, si quisiéramos conceptualizar la actividad de los leucocitos como una actividad de limpieza, quizás consideraríamos más apropiada una aseveración metafórica del tipo de

“Los glóbulos blancos son *el servicio municipal de limpieza* de la sangre”.

Estos ejemplos creo que muestran suficientemente que, aunque un significado metafórico lexicalizado haya dejado de ser una metáfora en sentido estricto, no obstante su análisis no es un mero pasatiempo erudito. Y no es un mero pasatiempo erudito porque este análisis nos descubre cuál es la función y el destino de las metáforas. La función de la metáfora –y por ello su estudio es imprescindible para cualquier reflexión sobre el lenguaje– no es otra que la de crear nuevos significados sin multiplicar los significantes. Y el destino de una metáfora se cumple cuando estos significados nuevos dejan de ser entendidos por los hablantes como metafóricos para pasar a ser entendidos como literales y, en el caso de las actividades intelectuales, incluso como “significados técnicos”. Que sea mayor o menor el número de metáforas que consigan alcanzar su objetivo y lexicalizarse es una cuestión meramente cuantitativa que en nada afecta a la función cualitativa de la metáfora. Y, finalmente, conviene insistir en que el proceso de lexicalización de las metáforas es normalmente muy lento en la historia de una lengua y que no todas las metáforas se lexicalizan al mismo ritmo, ni de forma uniforme en todos los dialectos y sociolectos de una lengua.

Durante mucho tiempo las metáforas permanecen en un estado de semilexicalización en el que tienen otras características además de la característica de denominar o nombrar los objetos, que parece básica en las metáforas lexicalizadas o muertas.

## 6. Generación de Garcia Lorca y sus obras.

**M.Pidal (p.189)** En 1921 publicó su primera obra en verso, *Libro de poemas*, con la cual, a pesar de acusar las influencias románticas y modernistas, consiguió llamar la atención. Sin embargo, el reconocimiento y el éxito literario de Federico García Lorca llegó con la publicación, en 1927, de *Canciones* y, sobre todo, con las aplaudidas y continuadas representaciones en Madrid de *Mariana Pineda*, drama patriótico. Entre 1921 y 1924, al mismo tiempo que trabajaba en *Canciones*, escribió una obra basada en el folclore andaluz, el *Poema del cante jondo* (publicado en 1931), un libro ya más unitario y madurado, con el que experimenta por primera vez lo que será un rasgo característico de su poética: la identificación con lo popular y su posterior estilización culta, y que llevó a su plena madurez con el *Romancero gitano* (1928), que obtuvo un éxito inmediato.

### BALADILLA DE LOS TRES RIOS

El río Guadalquivir  
va entre narajos y olivos.

Los dos ríos de Granada  
bajan de la nieve al trigo

¡Ay, amor  
que su fue y no vino!

El río Guadalquivir  
tiene las barbaras granates.

Los dos ríos de Granada,  
uno llanto y otro sangre

¡Ay, amor  
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela  
Sevilla tiene un camino;  
por el agua de Granada  
sólo reman los suspiros.

¡Ay, amor  
que su fue y no vino!  
Guadalquivir, alta torre  
y viento en los naranjales.  
Dauro y Genil, torrecillas  
muertas sobre los estanques.

¡Ay, amor  
que se fue por el aire!  
¡Quien dirá que el agua olivas,

un fuego fatuo de gritos!

¡Ay, amor

que su fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,

Andalucía, a tus mares.

¡Ay, amor que se fue por el aire!

### *Уч дарё манзумаси*

Гвадалнашр равон оқар

зайтунзору норанжзордан.

Ғарнотанинг икки наҳри

воҳаларга қочар қордан.

Ай, севги, келдингу кетдинг!

Гвадалнашр мавжларида

балкиб ёнар анор гули.

Ғарнотанинг икки наҳри –

Бири қонли, бири мўлдир.

Ай, севги, қуюндай ўтдинг!

Оқ елканли қайқчалар

Севиллада сузар тўлиб,

Ғарнотанинг сувларида

фақат сузар оху сўлиш.

Ай, севги, келдингу кетдинг!

Гвадалнашр, юксак минор,

норанжзорда дайдиш шамол.

Минорлардай ховуз узра

Дарро, Хенил туради лол.

Ай, севги, қуюндай ўтдинг!

Доду фарёд, ғам доғини

оқизарми дарё суви.

Ай, севги, келдингу кетдинг!

Андалуся, башрларингга

оқар тунж, зайтун гули.

Ай севги, қуюндай ўтдинг!

## **7. Algunas opiniones históricas**

### ***I. LA COGIDA Y LA MUERTE***

A las cinco de la tarde.

Eran las cinco en punto de la tarde.

Un niño trajo la blanca sábana

a las cinco de la tarde .

Una puerta de cal ya prevenida

Lo demás era muerte y solo muerte

a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones

a las cinco de la tarde.

Y el óxido sembró cristal y níquel

a las cinco de la tarde.

Ya luchan la paloma y el leopardo

a las cinco de la tarde.

Y un muslo con un asta desolada

a las cinco de la tarde.

Comenzaron los sonos del bordón

a las cinco de la tarde.

Las campanas de arsénico y el humo

a las cinco de la tarde.

En las esquinas grupos de silencio

a las cinco de la tarde.

! Y el toro solo corazón arriba !

a las cinco de la tarde.

Cuando el sudor de nieve fue

llegando

a las cinco de la tarde.

cuando la plaza se cubrió de yodo

a las cinco de la tarde.

la muerte puso huevos en la herida

a las cinco de la tarde.

A las cinco de la tarde.

A las cinco en punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama.

a las cinco de la tarde.

## **БУҶА ҲАМЛАСИ ВА ЎЛИМ**

Кечки пайт соат бешда.

Кечки пайт соат беш эди.

Чойшаб олиб келди бола

*кечки пайт соат бешда.*

**Оҳакўрва хозир бўлди**

*кечки пайт соат бешда*

**Кейин ылим, ёлғиз ўлим –**

*роппа-роса бешда.*

Huesos y flautas suenan en su oído

a las cinco de la tarde.

El toro ya mugía por su frente

a las cinco de la tarde

El cuarto se irisaba de agonía

a las cinco de la tarde.

A lo lejos ya viene la gangrena

a las cinco de la tarde.

Trompa de lirio por las verdes ingles

a las cinco de la tarde.

Las heridas quemaban como soles

a las cinco de la tarde.

y el gentío rompía las ventanas

a las cinco de la tarde .

! Ay, qué terribles cinco de la tarde !

! Eran las cinco en todos los relojes!

! Eran las cinco en sombra de la tarde!

Мос пахтани юлқиди бод

*кечки пайт соат бешда.*

**Унди никел, биллурда доғ**

*кечки пайт соат бешда.*

**Ўзин отди барсга каптар**

*кечки пайт соат бешда.*

Сон ёрилди мугузлардан.

*кечки пайт соат бешда.*

**Садо берар йўғон торлар**

*кечки пайт соат бешда.*

**Маргимушбый, тутун босар**

*кечки пайт соат бешда.*

**Унда-бунда оломон жим**

*кечки пайт соат бешда.*

**Буқа нафас олар қаттиқ**

*кечки пайт соат бешда.*

**Музлаганда тер томчиси**

*кечки пайт соат бешда,*

*сарғайганда майдон ичи*

*кечки пайт соат бешда,*

*ўлим қуртлар жароҳатда*

*кечки пайт соат бешда.*

*Кечки пайт соат бешда.*

*Ропна-роса соат бешда.*

**Кат ўринга – маргарав**

*кечки пайт соат бешда.*

**Садо берди суяк – найлар**

*кечки пайт соат бешда.*

**Калласида буқа саси**

*кечки пайт соат бешда*

**Гулдай яшнар талвасаси**

*кечки пайт соат бешда.*

**Етиб келар қорасон ҳам**

*кечки пайт соат бешда.*

**Савсан бурни яшил човда**

*кечки пайт соат бешда.*

**Кундай ёқар жароҳатлар**

*кечки пайт соат бешда.*

**Деразалар ланг очилар**

*кечки пайт соат бешда.*

**Ай, дащшатли соат бешда!**

Барча соат бешда эди!

Ғира-шира кечки пайт соат бешда!

Dado que este trabajo no parece ser el lugar más adecuado para hacer una historia pormenorizada de los matices de cada una de estas dos posturas y de la nómina de los pensadores que han mantenido una u otra, me voy a limitar a dar cuenta de algunos de los hitos más destacados de cada una de estas dos opciones teóricas sobre la metáfora en el pensamiento moderno y contemporáneo, aunque las teorías y opiniones sobre la metáfora están presentes en el pensamiento lingüístico y filosófico al menos desde Aristóteles. La postura que ha intentado expulsar –sea tácita o explícitamente– a la metáfora del ámbito del lenguaje referencial, y especialmente del ámbito del

lenguaje de la ciencia, de la filosofía y de cualquier otro lenguaje que pretenda ser referencial, ha sido compartida por todos aquellos que han defendido que el lenguaje de la ciencia debe estar hecho de un barro distinto al del lenguaje ordinario.

Comoquiera que utilizaré las aportaciones al tema de la metáfora de todos ellos –y de algunos más– a lo largo de este trabajo, me limitaré en este capítulo introductorio a señalar sucintamente los que, en mi opinión, son los hallazgos más relevantes de la filosofía del siglo XX sobre la metáfora. Éstos serían básicamente los siguientes:

- Lo metafórico sólo puede ser definido en función de y en contraste con lo literal. La metáfora es detectable precisamente en la tensión entre los términos que se usan literalmente en una preferencia y los que se usan translaticiamamente.
- La metáfora no sólo se limita a poner de manifiesto una analogía aceptada por una determinada comunidad lingüística entre dos objetos dados, la metáfora también puede crear esta analogía.
- En función de esa analogía que crea la metáfora es como podemos conceptualizar determinadas ideas, especialmente las ideas de aquellos objetos de los que no tenemos una experiencia sensible, como es el caso de Dios.
- Las metáforas no funcionan aisladamente unas de otras, sino en la medida en que forman parte de redes conceptuales que pueden ser complementarias unas de otras o incompatibles entre sí.
- En función de esa pertenencia de las metáforas a redes conceptuales, las metáforas conforman nuestra concepción de la realidad. Dicho de otro modo y usando la afortunada expresión , “vivimos de metáforas”, lo mismo en el lenguaje cotidiano que en cuales quiera jergas especializadas, sean éstas las jergas de los carpinteros, de los militares, de los científicos, de los teólogos o de los filósofos

## **8. Traducción estilística y literaria**

***TIERRA SECA***

Tierra seca, tierra quieta de noches  
inmensas.



(Viento en el olivar,  
viento en la sierra.)

Tierra vieja del candil y la pena.

Tierra de las hondas cisternas.

Tierra de la muerte sin ojos  
y de las flechas.

(Viento por los caminos. Brisa en las  
alamedas.)

## Қурук ер

Ҳадсиз

кечаларнинг тошли макони,  
сокин макони.

(Зайнутзорда шамол, дала-даштда  
шамол)

Изтироб ва шамнинг қадим макони  
Чуқур кўллар макони.

Кўзсиз ўлим, новаклар макони.

(Йўлакларда шамол,  
терақларда шамол.)

Si lo metafórico se entiende como un cambio en el significado de un término de modo que ese término signifique un objeto distinto del que habitualmente significa, entonces una metáfora sólo podrá ser detectada y comprendida en el contexto de una preferencia y en la medida en que el significado translaticio resulte chocante o raro para los hablantes de una lengua dada y en un determinado momento sincrónico. Esto es, si podemos decir que la metáfora conlleva un significado translaticio o derivado de un término es porque tenemos en mente que el término de que se trate tiene un significado apropiado o literal, que sería el significado normal que los hablantes adjudicarían a ese término. Así, si decimos que en “Juan es un *pájaro*” la palabra *pájaro* está usada translaticiamente es porque sabemos que Juan es un ser humano y porque sabemos también que, en este contexto, esa palabra no significa “ave, especialmente si es pequeña”, sino “hombre astuto y sagaz, que suele suscitar recelos”.

Esta noción de *literal* que estoy proponiendo tiene graves dificultades teóricas (Bobes Naves, 2004: 148-149), aunque sea una noción bastante de sentido común, plausible y operativa. Y estas dificultades teóricas afectan lo mismo al ámbito diacrónico que al sincrónico. Desde un punto de vista diacrónico la distinción entre el significado literal de un término dado y el significado (o significados) que tuvo

ese término en el pasado no siempre puede establecerse con nitidez. Y ello porque algunos hablantes pueden tener conciencia del significado arcaico u obsoleto de un término y de su significado actual, y, en razón de ello, usar el término siendo conscientes de esa duplicidad semántica para conseguir determinados efectos retóricos o cognoscitivos. Y, desde el punto de vista sincrónico, el criterio para decidir cuál sea el significado de primer orden de un término y cuáles sean sus significados de segundo o de tercer órdenes puede variar grandemente entre los hablantes de los diversos dialectos y sociolectos de una lengua. No obstante, y a pesar de estas discrepancias, se puede mantener razonablemente la existencia de un núcleo semántico básico para la mayoría de los términos y para la mayoría de los hablantes de una lengua dada, núcleo semántico básico con respecto al cual los otros significados del término serían considerados translaticios, estén o no estén lexicalizados en un momento dado.

Con respecto a los diversos sociolectos de una lengua también nos encontramos con el mismo fenómeno. Así, por ejemplo, el verbo *especular* significaba literalmente en latín *reflejar* o *espejear*. Pero este verbo ha pasado a las lenguas modernas con los significados de segundo orden de “registrar, mirar con atención algo para reconocerlo y examinarlo”, “meditar, reflexionar con hondura, teorizar” y “perdersse en sutilezas o hipótesis sin base real” (*DRAE*), que ahora podrían ser considerados como los significados básicos de ese verbo y que se usan muy a menudo en la jerga filosófica. Pero estos significados han sufrido ulteriormente otros cambios que hacen que el verbo *especular* signifique “efectuar operaciones comerciales o financieras, con la esperanza de obtener beneficios basados en las variaciones de los precios o de los cambios”, “comerciar, traficar” o “procurar provecho o ganancia fuera del tráfico mercantil” (*DRAE*) en el sociolecto o jerga de los economistas. Como resultado de ello los significados de *especular* son muy distintos si el verbo se usa en la jerga filosófica o en la jerga económica, aunque en ambos casos sus significados actuales sean metáforas lexicalizadas con respecto a su significado original. Y lo que se dice para el verbo *especular* es válido también,

*mutatis mutandis*, para sus derivados y cognados como el adjetivo *especulativo*, el sustantivo *especulación* o el adverbio *especulativamente*.

El resultado de estas divergencias semánticas entre los hablantes en el eje diacrónico y de los diversos sociolectos y dialectos de una lengua en el eje sincrónico será el que, en algunos casos, los hablantes pertenecientes a un grupo determinado entiendan un significado como translaticio, mientras que los hablantes pertenecientes a otro grupo lo entiendan como literal. Pero en la mayoría de los casos sí hay un acuerdo entre los hablantes para decidir cuál sea el significado literal de un término (o cuáles sean, en su caso) y cuál sea su significado translaticio (o cuáles sean, en su caso).

### **De la semántica a la pragmática**

Dado que una de las características de la metáfora es su ambigüedad, desde el ámbito meramente semántico resulta sumamente difícil desambiguar el significado de muchas expresiones y distinguir cuándo hacemos un uso literal de ellas y cuándo un uso translaticio.

La decisión sobre si una palabra o una expresión están usadas literal, metafórica, eufemística o irónicamente, por ejemplo, parece que no podemos tomarla en muchos casos desde el ámbito estrictamente semántico. De ahí que aparezca como imprescindible el plantear una estrategia pragmática que dé razón de cómo y por qué cambian de significado los términos y las expresiones que los contienen en función del contexto en que son proferidas. Aunque la interpretación pragmática de las metáforas se ha hecho de acuerdo con otros planteamientos, para enmarcar teóricamente la cuestión de las estrategias pragmáticas voy a aludir básicamente al planteamiento clásico.

### III. CAPÍTULO SEGUNDO

#### 1. Verdad literal y verdad metafórica

##### *PRECIOSA Y EL AIRE*

Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene  
por un anfibio sendero  
de cristales y laureles.  
El silencio sin estrellas,  
huyendo del sonsonete,  
cae donde el mar bate y canta  
su noche llena de peces.  
En los picos de la sierra  
los carabineros duermen  
guardando las blancas torres  
donde viven los ingleses.  
Y los gitanos del agua  
levantan por distraerse  
glorietas de caracoles y ramas de pino  
verde.  
Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene.  
Al verla se ha levantado  
el viento que nunca duerme.  
San Cristobalón desnudo,  
lleno de lenguas celestes,  
mira a la niña tocando  
una dulce gaita ausente.  
-Niña, deja que levante  
tu vestido para verte.

Abre en mis dedos antiguos  
la rosa azul de tu vientre.  
Preciosa tira el pandero  
y corre sin detenerte.  
El viento-hombrón la persigue  
con una espada caliente.  
Frunce su rumor el mar.  
Los olivos palidecen.  
Cantas las flautas de umbría  
y el liso gong de la nieve.  
! Preciosa, corre, preciosa, Preciosa,  
que te coge el viento verde!  
!Preciosa, corre, Preciosa!  
!Míralo por donde viene!  
Sátiro de estrellas bajas  
con sus lenguas relucientes.  
Preciosa, llena de miedo,  
entre en la casa que tiene,  
más arriba de los pinos,  
el cónsul de los ingleses.  
Asustados por los gritos  
tres carabineros vienen,  
sus negras capas ceñidas  
y los gorros en las sienas.  
El inglés da a la gitana  
un vaso de tibia leche,

y una copa de ginebra  
que Preciosa no se bebe.

Y mientras cuenta, llorando,

su aventura de aquella gente,  
en las tejas de pizarra  
el viento, furioso, muerde.

## ПРЕСИОСА ВА ШАМОЛ

Дафназору биллур тўла  
Ғира-шира ойдин рошда  
ойдан дафни Пресиоса  
даранглата уриб ўйнар.  
Ситораси ўчган жимлик  
суронлардан қочар нари балиқ тўла  
тунни ўйнаб  
шопираётган денгиз сари.  
Олис қорли чўққиларда  
инглистонлар яшаган оқ  
кўрғонларни гир қуршаган  
соқчиларни босар мудроқ.  
Ўйнашиб сув лўлилари,  
ҳаммаларга чоғланишиб,  
эгар нақшин ғорлар сари  
санобарнинг шохларини.  
Ойдаи дафни Пресиоса  
даранглатар экан ногош  
пайдо бўлар кўз ўнгида  
баҳайбат бир ёмон шамол.  
Бу яланғоч Христофордир,  
самовий тил, жисми кабир, қарар  
қизга ҳам вишиллар  
найнинг хунук саси каби.

Ҳой, лўли қиз, этагингни  
бир кўтариб, қайра ташлай,  
Қорнингдаги кўк атиргул  
Қўлларимда турсин яшнаб.  
Пресиоса ойдаи дафни  
ташлаб қочар жонҳолатда  
Ўйнаб чўғдай шамширини  
шамол қизни кува бошлар.  
Совир денгиз тўлқинлари.  
Бот бўзарар зайтунзорлар.  
Куйлар ғорлар сурнайлари,  
оғир зангин чалар қорлар.  
Пресиоса, тезроқ, югур,  
ахзар шамол етиб олар!  
Пресиоса, тезроқ, югур,  
кифтларингга човут солар!  
Юлдузлардан ерга тушган  
ярқираган тилли Сотир.  
Пресиоса санобарзор  
узра савлат тыкиб турган  
инглистонлар консулининг  
Кўрғонига ўзин урар.  
Қиз додини эшитган чоқ  
чопиб келар апил-тапил,

беретларин кийшиқ кийган,  
Қора тўнли учта ҳарбий.  
Бир бордоқда сут обкелиб,  
лўли қизга тутар биров,  
биrow майли финжон тутар,  
бечора қиз ичмас бироқ.

Йиғлаб-сиқтаб одамларга  
не бўлганин сўйлар беҳол,  
ташқарида том сополин  
аччиғидан ғажир шамол.

Si este trabajo tuviese la pretensión de ser meramente un estudio lingüístico o filológico de la metáfora podría terminarse con el análisis de los tres estadios en los que puede encontrarse una metáfora. Pero, en un trabajo de corte filosófico, parece inexcusable no indagar si a las aseveraciones metafóricas podemos aplicarles los valores de verdad y en qué sentido podemos hacerlo.

Significado literal de una palabra es una relación que establecemos entre una palabra y un objeto o, si se quiere en terminología saussuriana, entre un significante y un significado; relación a la que hemos llegado mediante un proceso de aprendizaje. Justamente, como hemos visto antes, una de las funciones de la metáfora radica en cambiar esta relación significativa entre la palabra y el objeto, de modo que, en un momento determinado, un significante puede tener un significado de primer orden (literal) y un significado de segundo orden (metafórico). El aprendizaje de ese significado de segundo orden, y su uso por parte de los hablantes, hará que la palabra en cuestión pueda tener más de un significado y convertirse en polisémica. El aprendizaje que hemos hecho en español de la palabra *virtud* y sus derivados en aseveraciones como

“Juan tiene muchas virtudes”,

hace que digamos que es verdadera si, y sólo si, Juan tiene reconocidas habilidades manuales y/o intelectuales (toca bien el piano, por ejemplo) y/o morales (es una persona honrada). Por decirlo con la añeja terminología escolástica, [1] es verdadera

si, y sólo si, Juan tiene “hábitos operativos buenos”. Por el contrario, diremos que es falsa si creemos que no se dan esas cualidades en Juan o si realmente no se dan.

Ahora bien, y con ello entro en el segundo punto, esta relación entre la palabra *virtud* y ciertos hábitos intelectuales, manuales o morales de Juan, que nosotros entendemos como una relación literal, es fruto del adiestramiento a que hemos sido sometidos en el aprendizaje del español y de la cultura occidental. Sin embargo, para un latino clásico, sería falsa si entre las virtudes de Juan no figurara, primera y principalmente, la virilidad y aquellas características que el hablante latino cree propias de los varones, como el valor.

Por su parte, en latín postclásico y en latín eclesiástico los valores de verdad de serían justamente los inversos. Y, si estos valores de verdad han cambiado de signo, es porque ha cambiado, mediante una serie de transferencias metafóricas, el significado de *virtus*, de modo que, según el contexto histórico en que nos situemos, los valores de verdad de las aseveraciones cambiarán en sintonía con el cambio de significado de los términos que las componen.

En tercer lugar, este cambio en los valores de verdad no se da sólo en el eje diacrónico, sino que también se da en el eje sincrónico y no sólo con respecto a las palabras usadas metafóricamente, sino también con respecto a las palabras usadas en su sentido más literal. Esto hace que el significado de las palabras y el valor de verdad de las oraciones no sea posible establecerlo, en muchos casos, más que con el recurso al contexto en que esas oraciones hayan sido proferidas.

## **2. Metáfora y verdad descubrimiento.**

El hombre no suele darse por satisfecho con lo conocido en cada momento, sino que en cada momento lo sabido y lo establecido como verdadero le aparecen como insuficiente. Esta situación de insatisfacción con respecto a lo conocido es la que lo lleva a intentar continuamente saber cosas nuevas o a conocer más profunda y ampliamente las cosas que cree insuficientemente sabidas.

Glosando la famosa aseveración aristotélica del comienzo del libro A de la *Metafísica*, se podría decir que el hombre desea por naturaleza conocer cada vez más cosas nuevas y más profundamente las cosas ya sabidas. En esta situación de insatisfacción para con lo sabido es donde tiene su lugar adecuado la noción de verdad como descubrimiento/desvelamiento y, en relación con la expresión de los conocimientos novedosos, es donde ejerce plenamente su papel la metáfora creativa. Las nociones de verdad como adecuación y de verdad como coherencia llevan asociadas una concepción estática del saber, mientras que la noción de verdad como descubrimiento/desvelamiento lleva asociada una concepción dinámica del saber. Quizás como mejor se haya expresado históricamente la concepción estática del conocer, que conllevan las nociones de verdad como adecuación y de verdad como coherencia, haya sido mediante la metáfora del *espejo*, metáfora que lleva a entender los procesos cognitivos como reflejo de lo que las cosas son. Para que la mente pueda reflejar o espejear la realidad ambos extremos de la reflexión, mente y realidad, deben estar en una situación de reposo, por lo que cualquier cambio en uno de los extremos aparece como un elemento perturbador para este ideal, como tematizaron abundantemente los escépticos en sus tópicos. En el ámbito semántico esta adecuación o correspondencia se debe dar entre el significado de una sentencia y los hechos.

En el momento en que se produzca un cambio en uno de los dos extremos de la relación entre el significado de la sentencia o de la palabra y los hechos, la correspondencia deberá aparecer como inadecuada o falsa. Y precisamente esto es lo que ocurre muy a menudo con el propio ejemplo de Davidson. Justamente la palabra *madre* es el caso de una palabra usada muy a menudo metafóricamente, de modo que, al usarla translaticiamente, se rompe la relación de maternidad cuando se llama *madre* a muchos objetos que no pueden tener literalmente hijos. Cuando hablamos de *madre patria*, *madre naturaleza*, *madre tierra*, *ser la madre del cordero*, *salirse de madre*, *sacar de madre*, *madre superiora*, *desmadrarse* o *enmadrarse*, parece que la



relación de maternidad no tiene mucho que ver, en estos casos, con el hecho biológico de dar a luz hijos.

Por su parte, la noción de verdad como coherencia también conlleva asociada la idea de una cierta estabilidad basada en una adecuación previa, explícita o implícitamente establecida. A partir de una adecuación establecida anteriormente la coherencia permite inferir lo que ya estaba establecido en la adecuación de partida. Pero todo aquello que no esté asumido en la adecuación de partida deberá ser entendido como falso o contradictorio con ella. Un caso típico y clásico de coherencia es el que se suele dar en las ciencias formales. Así, por ejemplo, a partir del postulado euclidiano de las paralelas sólo puede construirse una geometría que sea coherente con él, en cuanto que ese postulado es entendido y aceptado como una adecuación verdadera. Si, por el contrario, sustituimos la creencia de que por un punto exterior a una recta sólo puede pasar una paralela a esa recta por la creencia de que pueden pasar infinitas paralelas o de que no puede pasar ninguna, los sistemas coherentes con estos nuevos postulados deben llevar, y han llevado históricamente, a construir geometrías distintas de la euclidiana. Y este proceso tiene algo de mecánico.

Por el contrario, la noción de verdad como descubrimiento/desvelamiento conlleva asociada la idea de que el conocer es un proceso dinámico porque la adecuación entre lo conocido sobre los hechos y los hechos mismos es susceptible de no estar definitivamente clausurada. Así, por ejemplo, si decimos

[17] “Venus es un planeta”,

estaremos haciendo una afirmación más adecuada a los hechos, de acuerdo con nuestros actuales saberes astronómicos, que si decimos

[18] “Venus es un lucero”.

Y [18] será más adecuada a los hechos, de acuerdo con nuestros actuales saberes astronómicos y teológicos, que si decimos

[19] “Venus es una diosa”.

Y esta gradación de adecuaciones entre [19] y [17] es posible porque entre ellas ha mediado un proceso de descubrimiento que ha mostrado paulatinamente diversos niveles de verdad entre lo que nosotros conocemos o creemos conocer sobre el objeto Venus y el objeto o cosa a la que nos referimos con la palabra *Venus*. Aunque toda verdad fruto de un descubrimiento termine resolviéndose en una nueva adecuación, que acaba por falsar a otra u otras adecuaciones establecidas y entendidas anteriormente como verdaderas, en el momento en que se establece un descubrimiento o desvelamiento nuevos, éstos deben ser entendidos –para que puedan ser considerados como estrictamente novedosos– como incoherentes o inadecuados con lo sabido sobre el objeto. Y ello es lo que lleva a concebir el trabajo de la mente como una actividad dinámica, que continuamente está haciendo y deshaciendo adecuaciones.

En esta actividad de descubrir verdades, creencias u opiniones verosímiles sobre la realidad es donde la metáfora novedosa o creativa ejerce una función fundamental para conceptualizar y comunicar esos descubrimientos o desvelamientos de la realidad, sean estos descubrimientos de los que solemos entender como transcendentales para la humanidad o, más modestamente, descubrimientos cotidianos y considerados como menos dignos de atención. Ahora no se trata sólo de llamar de otra manera, por razones literarias o estéticas, a algo ya conocido, sino de conceptualizar algo que presumimos no conocido o que su conocimiento actual aparece como inadecuado o incoherente.

Pero esta función de nombrar o denominar a algo nuevo con palabras cuyo significado de primer orden se aplica a otra cosa no es una función neutral en la que la verdad descubierta y los pensamientos sobre ella puedan ser separados de los términos con que los expresamos. Los términos metafóricos novedosos con que nombramos eso que queremos comunicar como un descubrimiento terminarán por

conformar el propio fenómeno descubierto, que no es nada para nosotros más que en la medida en que nos referimos a él de una determinada manera.

Una metáfora creativa o poética significa, pues, el descubrimiento de una cuestión nueva o el descubrimiento de que una vieja cuestión puede ser considerada desde una perspectiva distinta de aquella perspectiva desde la que se venía considerando tradicionalmente. En este sentido es en el que se puede hablar propiamente de que una metáfora creativa conlleva el descubrimiento o desvelamiento de una verdad sobre lo que las cosas sean, al menos, para el hablante. Y este descubrimiento, para que sea tal descubrimiento, debe comenzar por ser incoherente con los saberes o creencias admitidos y con las verdades establecidas por esos saberes o creencias. Por ello una metáfora creativa tiene que aparecer a los oyentes como chocante con los saberes o creencias en los que están firmemente instalados, al modo como resulta chocante el descubrimiento de un hecho científico no previsto por la teoría dominante en el momento en que ese descubrimiento se produce. Y, al igual que el descubrimiento de un hecho científico no previsto por la teoría obliga, tarde o temprano, a reformar la propia teoría o a sustituirla por otra y a reformar los sistemas de asertos sobre la realidad que la primera conlleva, la aparición de una metáfora creativa obliga a los hablantes a reformularse los esquemas de pensamiento con los que venían conceptualizando el objeto al que la metáfora creativa se refiere y los objetos relacionados con el primero.

Pero el destino de una metáfora creativa y de la verdad descubrimiento/desvelamiento que conlleva es –como el de un descubrimiento científico o geográfico– dejar de serlo y pasar a pertenecer al ámbito de lo sabido. Una vez aceptada por la comunidad de los hablantes la verdad como descubrimiento/desvelamiento de una metáfora creativa y asumido el esquema conceptual que conlleva o al que pertenece, esa verdad pasará a ser considerada como una adecuación verdadera susceptible de crear su propia red de metáforas subsidiarias y coherentes con ella. Esto hace que una metáfora creativa esté siempre en una situación de equilibrio inestable. Y ello porque, desde el mismo momento en

que haya llevado a cabo su objetivo de crear un nuevo esquema conceptual, la adjudicación de los valores de verdad de lo aseverado con ella o con sus metáforas subsidiarias habrá que hacerla desde las nociones de verdad como adecuación/correspondencia o de verdad como coherencia. Pero a estos extremos no se habría podido llegar si no hubiese mediado antes un proceso de descubrimiento o desvelamiento novedoso de verdades sobre las cosas o, por decirlo con una fórmula más radical, si esa metáfora no hubiese creado antes una verdad sobre lo que las cosas sean.

En resumen, a las aseveraciones metafóricas se les pueden aplicar los valores de verdad del mismo modo a como se aplican a las aseveraciones literales. Y esto se puede hacer teniendo como marco de referencia las tres teorías filosóficas clásicas de la verdad, cuya aplicación sería especialmente pertinente para cada uno de los tres estadios en que se puede encontrar una metáfora: metáfora lexicalizada, metáfora semilexicalizada y metáfora creativa o novedosa.

### **3. Metáforas y falsos amigos**

He señalado de vez en cuando que la metáfora es un mecanismo privilegiado para crear polisemias, esto es, para crear significados nuevos sin multiplicar los significantes. Y este fenómeno también es universal en todas las lenguas. Ahora bien, el hecho de que en dos lenguas dadas se hayan hecho transferencias metafóricas distintas a partir de un término que tiene una misma referencia literal en ambas lenguas está en el origen del fenómeno de los falsos amigos semánticos; fenómeno que, a su vez, está en el origen de muchos problemas de comunicación intercultural y de traducción. Por falsos amigos semánticos se entiende el hecho consistente en que dos términos de dos lenguas dadas tengan un mismo origen etimológico y una forma fonética y/o gráfica muy parecida, pero que, sin embargo, sus significados sean total

o parcialmente diferentes. Y el carácter capcioso de los falsos amigos radica justamente en que, dado que son términos fonética y/o gráficamente muy parecidos o exactamente iguales, que tienen un mismo origen y que, además, tienen un mismo significado en muchos contextos, los hablantes pueden no ser conscientes de que sus referencias sean total o parcialmente distintas; especialmente cuando sus significados pueden tener sentido en el contexto convencional o conversacional en que aparecen.

El que pares de términos en dos lenguas dadas hayan terminado por significar total o parcialmente cosas distintas y se hayan convertido en falsos amigos semánticos se explica justamente en función de las divergentes transferencias metafóricas que han tenido lugar en las lenguas de que se trate. Y, en este sentido, los casos paradigmáticos pueden ser de tres tipos:

- En cada una de las lenguas en cuestión se han producido transferencias metafóricas divergentes con respecto al significado original de un término.
- Una de ellas ha mantenido el significado original de un término mientras que la otra no lo ha mantenido y su significado, en un determinado momento, no es más que el que en otro momento del pasado fue su significado metafórico.
- En las dos lenguas en cuestión los significados literales de un par de términos son básicamente los mismos, pero una de ellas ha añadido un nuevo significado translaticio mientras que la otra no lo ha hecho. Es más, una vez que el significado metafórico de un término se ha lexicalizado en una lengua, los hablantes de esa lengua pueden añadir nuevos significados metafóricos a ese término.
- En el caso de los préstamos suele ser frecuente el que en la lengua término se produzcan transferencias de significado que no acontecen en la lengua origen.

El par *topic/tópico* es un claro ejemplo del primer caso aludido. Ambos sustantivos proceden de la palabra griega *tópos*, que significa *sitio* o *lugar*, significado que sigue apareciendo en las lenguas modernas en compuestos como *toponimia* o *topografía*. Ahora bien, lo mismo el sustantivo español *tópico* que el inglés *topic* derivan

directamente de una alusión a los *Tópicos*, de Aristóteles, obra en la que se presentan los temas habituales que debe conocer cualquier estudiante y que en la Edad Media era utilizada a modo como utilizamos los libros de texto en la actualidad. A partir de aquí, y mediante una transferencia metafórica meliorativa, el sustantivo inglés *topic* ha pasado a ser sinónimo de *subject, matter* o *issue*; de modo que, de un profesor inglés del que se diga que está enseñando *fastidious topics*, es obvio que será considerado un excelente profesor. Por su parte, el sustantivo español *tópico*, y mediante una transferencia metafórica peyorativa, se ha convertido en sinónimo de *lugar común, cosa sabida* o *trivialidad*, con lo que, de un profesor de quien digamos en español que enseña *tópicos fastidiosos*, será considerado un pésimo profesor.

#### **4. Modismos y refranes**

No quiero terminar este capítulo sin referirme, aunque sea brevemente, al hecho de que ejemplos como *(de) pata negra* o *una comida regular* adquieren sus significados translaticios y sus implicaturas generalizadas porque son casos de colocaciones, esto es, de un tipo de unidades fraseológicas. Por “unidades fraseológicas” se entiende el hecho de que un determinado grupo de palabras tenga un significado translaticio convencionalizado que se suele disparar con preferencia a su significado literal (Naciscione, 2001). Y las unidades fraseológicas pueden ser de cuatro tipos: colocaciones, modismos, refranes y aforismos.

Para efectos de la comunicación intercultural y de la traducción, los modismos y las colocaciones, en la medida en que rara vez un determinado modismo o una determinada colocación funcionan en dos lenguas, también plantean serios problemas. Por ello, un modismo de la lengua origen deberá ser traducido a la lengua término por una perífrasis o por otro modismo que, teniendo un significado translaticio igual o similar al que tiene el modismo de la lengua origen, no tenga el mismo significado literal.

Por su parte un refrán o un aforismo son sentencias que tienen también un significado translaticio que funciona como una implicatura generalizada en una lengua dada,

implicatura que suele expresar una verdad, una creencia o una opinión que los hablantes dan por sentada. Aunque las diferencias entre un refrán y un aforismo tampoco se pueden delimitar de forma clara, no obstante, se suele reservar el término *refrán* para aquellas sentencias que son generalmente compartidas en una lengua dada y para las que los hablantes han olvidado sus orígenes: “dicho agudo y sentencioso de uso común” (*DRAE*). Por su parte, el término *aforismo* se aplica a sentencias similares a los refranes, que normalmente son usadas por hablantes de un cierto nivel cultural y de las cuales se suele conocer su autoría: “sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte” (*DRAE*).

Un traductor al español, que quiera mantener la misma implicatura que tiene para los portugueses, deberá buscar un refrán de la lengua término que tenga una implicatura análoga a la que tiene [9], refrán que podría ser

“De Antequera, ni mujer ni montera, y, si algo ha de ser, mejor montera que mujer”.

Un aforismo, por su parte, sería un tipo de sentencia similar al refrán –y con una implicatura también similar– pero que suele ser usada por un tipo de hablante al que se le supone un nivel cultural superior al del hablante medio y cuya autoría suele ser de un personaje inidentificable históricamente. Y, si la traducción de un aforismo se antoja más fácil que la de un refrán, eso ocurre en la medida en que los hablantes de las dos lenguas que intervienen en el proceso de traducción, comparten una misma tradición cultural y se han formado en un marco de referencia común.

En resumen, las metáforas se pueden clasificar en tres tipos básicos en función de su mayor o menor grado de universalidad. Los falsos amigos semánticos tienen su origen en los cambios de significado que un término ha tenido en una lengua dada y que no coinciden con los que el mismo término ha podido tener en otra lengua, lo cual plantea serios problemas para la traducción. Por su parte, en las colocaciones, modismos, refranes y aforismos, es su significado translaticio el que se dispara con preferencia al significado literal. Y el resultado de esto es que, al igual que los falsos amigos son un problema para la traducción y para la comunicación intercultural, las

colocaciones, modismos, refranes y aforismos también lo son en la medida en que sus traducciones literales pueden ser malentendidas o no entendidas en absoluto porque sus implicaturas no funcionen en la lengua término o sólo funcionen en muy contadas ocasiones. De nuevo en España, en 1932 Federico García Lorca fue nombrado director de La Barraca, compañía de teatro universitario que se proponía llevar a los pueblos de Castilla el teatro clásico del Siglo de Oro. Su interés por el teatro, tanto en su vertiente creativa como de difusión, responde a una progresiva evolución hacia lo colectivo y un afán por llegar de la forma más directa posible al pueblo. Así, los últimos años de su vida los consagró al teatro, a excepción de dos libros de poesía: *Diván del Tamarit*, conjunto de poemas inspirados en la poesía arabigoandaluza, y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1936), hermosa elegía dedicada a su amigo torero, donde combina el tono popular con imágenes de filiación surrealista.

Las últimas obras de Federico García Lorca son piezas teatrales. *Yerma* (1934) es una verdadera tragedia al modo clásico, incluido el coro de lavanderas, con su corifeo que dialoga con la protagonista comentando la acción. Parecido es el asunto en *Bodas de Sangre* (1933), donde un suceso real inspiró el drama de una novia que huye tras su boda con un antiguo novio (Leonardo). La huida, llena de premoniciones, en la que la propia muerte aparece como personaje, presagia un final al que se viene aludiendo desde la primera escena y en el que ambos hombres se matarán, segando así la posibilidad de continuidad de la estirpe por ambas ramas y renovando la muerte del padre del novio a manos de la familia de Leonardo. De esta manera, la pasión y la autobúsqueda concluyen con la destrucción de todo el orden establecido.

### 3.2. Biografía de Luis de Gongora

Estudió en [Salamanca](#), tomó órdenes menores en 1585 y fue [canónigo](#) beneficiado de la [catedral cordobesa](#), en cuyo cometido viajó en diversas comisiones de su cabildo por [Navarra](#), y por [Andalucía](#) y ambas [Castillas](#) (Madrid, Salamanca, [Granada](#), Jaén, Cuenca, Toledo). [Felipe III](#) le nombró [capellán](#) real y para desempeñar tal cargo



vivió en la corte hasta 1626, arruinándose para conseguir cargos y prebendas a casi todos sus familiares; murió al año siguiente en Córdoba. Velázquez lo retrató con frente amplia y despejada, y por los pleitos, los documentos y las sátiras de su gran enemigo, Francisco de Quevedo, sabemos que era jovial y hablador, muy sociable y amante del lujo y de las diversiones profanas, como por ejemplo los naipes y los toros, hasta el punto de que se le llegó a reprochar muy frecuentemente lo poco que dignificaba los hábitos eclesiásticos. En la época fue tenido por maestro de la sátira, aunque no llegó a los extremos expresionistas de Quevedo ni a las negrísimas tintas de Juan de Tassis y Peralta, segundo Conde de Villamediana, que fue amigo suyo y uno de sus mejores discípulos poéticos. Murió de apoplejía grave a los 65 años, aunque años antes ya había perdido la memoria.

En su poesía se solían distinguir dos períodos: el tradicional, en que hace uso de los metros cortos y temas ligeros. Para ello usaba canciones, tercetos, décimas, romances, letrillas, etc. Este período iba hasta el año 1610, en que cambiaba rotundamente para volverse culterano, haciendo uso de metáforas difíciles, muchas alusiones mitológicas, cultismos, hipérbatos, etc.; pero Dámaso Alonso demostró que estas dificultades estaban ya presentes en su primera época y que la segunda es solamente una intensificación de estos recursos realizada por motivos estéticos.

### 3.4.Lorca y su metáfora

La metáfora: es el procedimiento retórico central de su estilo. Bajo la influencia de Góngora, Lorca maneja metáforas muy arriesgadas: la distancia entre el término real y el imaginario es considerable. En ocasiones, usa directamente la metáfora pura. Sin embargo, a diferencia de Góngora, Lorca es un poeta conceptista, en el sentido que su poesía se caracteriza por una gran condensación expresiva

Federico comparaba las cosas más naturales y sencillas con imágenes maravillosas: son sus metáforas.

Cigarra - Estrella sonora sobre los campos dormidos vieja amiga de las ranas y de los oscuros grillos.

Procesión - Por la calle vienen extraños unicornios. ¿De qué campo, de qué bosque mitológico?

Granada - Colmena diminuta con panal ensangrentado

Noche - Las estrellas entornan sus párpados azules.

Luna - Blanca tortuga, ¡Qué lentamente caminas!

Llanto - En mis pupilas, dos mares cantando.

Lluvia - Es un besar azul que recibe la tierra.

Mar - El cielo caído por querer ser la luz.

Guitarra - Corazón malherido con cinco espadas.

Metáfora - figura que consiste en trasladar el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación tácita.

4.5 Uso de las metáforas en poemas de Lorca.

## EL NIÑO Y EL TIEMPO

El lo alto de aquel monte  
hay un arbolito verde.

*Pastor que vas,  
pastor que vienes.*

Olivares soñolientos  
bajan al llano caliente

*Pastor que vas,  
pastor que vienes.*

Ni ovejas blancas ni perro  
ni cayado ni amor tienes

*Pastor que vas*

Como una sombra de oro  
en el trigal te disuelves.

*Pastor que vienes.*

*(Cuatro baladas amarillas).*

“...Al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabique de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas, mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un Niño vestido de blanco. Suena el reloj...”

*(Yerma, acto primero, cuadro primero).*

Se despierta Yerma. Empieza el espectáculo de la esperanza, del Amor, de la desespreación y de la Muerte. Y siempre en un monte lejano, tan verdadero y tan irreal va y viene el Pastor, y, con el Pastor, el Niño.

Yerma vive y sufre, se muere y ama, pero siempre hay un monte por donde va y viene el Pastor y, con el Pastor, el Niño. La vida real corre como una rueda, canta y tiene hijos. Yerma vive y sufre, pero siempre en un monte lejano hay un Pastor y un Niño que van y vienen...

En el espectáculo hay tres mundos, tres niveles:

1. El mundo real de María que va a tener hijos.
2. El mundo de Yerma que quiere tener hijos.
3. El mundo mágico del Pastor y del Niño.

Yerma vive sola y el mundo real existe sin interesarse de ella. El Pastor está lejos y no se puede ver. Los tres mundos viven paralelos e independientes, pero cuando un mundo, por casualidad, toca al otro, sale la luz e invade el espacio:

Cuando sale el Pastor, la luz azul se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. – es el primer y el último encuentro de Yerma con el niño que da la luz a toda la obra. Cuando se encuentran Yerma y María y después, Yerma y Victor, nace otra luz: el embarazo de María le hace soñar a Yerma. Ella sonríe, ríe, canta. Luego se encontrarán Yerma y Victor y éstos serán los encuentros simbólicos: Victor aquí es aquel pastor inalcanzable, que va y viene:

*Yerma.* ¿Oyes?

*Victor.* ¿Que?

*Yerma.* ¿No sientes llorar?

*Victor.* (*Escuchando*) No.

*Yerma.* Me había parecido que lloraba un niño.

*Victor.* ¿Sí?

*Yerma.* Muy cerca. Y lloraba como ahogado.

*Victor.* Por aquí hay siempre muchos niños que vienen a robar fruta.

*Yerma.* No. Es la voz de un niño pequeño.

(*Pausa.*)

Este diálogo es el punto donde se encuentran los tres mundos. Yerma lo siente y oye la voz del niño que, sin duda, está presente aquí, en este mismo lugar, pero invisible... El pastor, el símbolo bíblico de Dios, da la mano a un niño. El mundo invisible de Dios también es el mundo invisible del niño. Y, si Dios es eterno, sin embargo, el niño que va con él también es eterno. El paso de los dos, del Niño y del Pastor, es

eterno, ellos van y vienen pero nunca se van para siempre. El tiempo del niño y del pastor se queda inmóvil y extenso pero los pasos del pastor marcan pequeños puntos en la eternidad. Aunque el Pastor aún puede encontrarse con el mundo real, con el mundo de Yerma, el niño no lo hace. Es imposible e infinito, como la eternidad marcada por los pasos del pastor. ¿Porqué dice Lorca que *Yerma* es “un drama sin tiempo”? El espacio de Yerma sólo tiene el pulso (los pasos del Pastor) y es intemporal porque siempre hay un niño, una eternidad clara e invisible.

¿Porqué son tan frecuentes los tiempos inmóviles en el arte de Lorca?

Ya hemos visto en los capítulos previos el tiempo-punto, el tiempo-espacio, el tiempo-hueco – los tiempos inmóviles pero con un pulso oculto. Acordarémonos de la conferencia sobre la Imaginación, inspiración y evasión en la que el poeta explica la inspiración como un estado en el que “las cosas son poruqe sí, sin que haya causa ni efecto especiales” y el hecho poético “no se puede controlar con nada. Hay que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas. Pero alegrémonos de que la poesía pueda fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento”. Vamos a comparar este fragmento con el otro, de la conferencia sobre las nanas infantiles: “El niño...está obligado a ser un espectador y un creador al mismo tiempo, ¡y qué creador maravilloso! Un creador que posee un sentido poético de primer orden. No tenemos más que estudiar sus primeros juegos, antes de que se turbe de inteligencia, para observar qué belleza planetaria los anima, qué simplicidad perfecta y qué misteriosas relaciones descubren entre cosas y objetos...” El niño real y el poeta puro son casi lo mismo. Ambos crean su propia realidad, pero esta realidad es “realísimo mundo de los sueños” que para ellos no es imaginación, sino el hecho poético creado no por intelecto, sino por la inocencia del autor. Lorca siempre se comparaba con un niño en lo inocente y espontáneo que era, así hablaban de él sus amigos (Luís Cernuda: “Si alguna imagen quisiéramos dar de él, sería la de un río, siempre era el mismo y siempre era distinto, fluyendo inagotable, llevando a su obra la cambiante memoria del mundo que él adoraba. Su poesía es libre y espontánea como fuerza natural, como un árbol o una nube, también misteriosa con la de ellos”. J.M. Lorera: “La simpatía de Lorca era su poder central de comunicación y vitalidad. Esa espontaneidad que le

lleva a conectar muy bien con los niños, ya que él no dejó nunca de serlo.”). Y ahora, acordémonos de ¿qué impresión del tiempo teníamos cuando eramos niños? Lo pregunté a unas veinte personas de distinta edad, profesión y nacionalidad y todos me respondieron una sola cosa: “En la infancia el tiempo no se movía, parecía infinito. Se cambiaban las cosas, se mudaban los días y las noches, pero el tiempo no se movía. No existía futuro ni pasado. Sólo un presente inacabable”. Así todos lo sentimos en la infancia. Así, según Lorca, lo siente un poeta, porque lo más importante es el niño que vive en su corazón. Creo, que por eso encontramos tantos ejemplos del tiempo inmóvil en la obra de Federico. Pastor va y viene. Pero el niño es eterno, porque su tiempo es eterno, es un espacio vibrante o un punto profundo, pero siempre es la eternidad.

Pero, si el tiempo inmóvil es el de niño, ¿Qué es un tiempo – hueco, si puede compararse con estos tipos temporales o no? En el “Poeta en Nueva York” la inmovilidad del tiempo es la del hueco y también puede ser comprendida como un espacio con pulso ardiente, pero es un espacio muerto y falso. Aquí no hay lugar para la infancia. Los niños aquí se pierden, se mueren. El niño Stanton se queda sólo en su casa, su hermanita se ahoga en un pozo, el hijo de la “Iglesia abandonada” ya no volverá. Un niño muerto es la eternidad muerta, el tiempo muerto. No hay pasado, porque el pasado, la infancia, se ha roto. Pero tampoco hay presente, porque todo lo presente es falso. Sólo existe la grande tensión al futuro. Porque un tiempo muerto no es eternidad, el hueco tiene que ser rellenado con algo. La viente del tiempo quiere tener un hijo, acabando con esta eternidad falsa.

De los tiempos móviles sólo el tiempo musical a veces se relaciona con el tema infantil, porque, como ya hemos visto, el tiempo musical tiene forma parecida a un círculo, se repite y va temblando por la mudanza de las imágenes sin cambiar mucho lo principal. Es, en algún sentido, el tiempo inmóvil (el círculo es el símbolo del infinito), es decir, el tiempo, donde el punto de vista infantil resulta lógico.

El tiempo de la danza nunca tiene algo infantil. La danza para Lorca es algo que es muy sensible a los cambios temporales y rápidamente se mueve por los tiempos. Su estructura lineal no tiene principio ni final fijos. En la danza siempre existen las

preguntas: “A dónde vas, Siguiriya?”...Es un baile en el último grado de la escalera de la vida, el baile siempre fatal, el baile de la pérdida del sentimiento de la inmortalidad del mundo y del alma propia que va buscando al niño-infinito pero nunca lo encuentra. Aunque lo encuentre, no lo va a tener vivo (como en el *Romance de la luna, luna*, en el que la Luna, bailando le atrae al niño y lo asesina con su fuerza mágica). La danza del hueco niega la misma existencia del tema infantil en el mundo. La paranda salvaje de la muerte, la mezcla terrible de los tiempos le expulsa al niño vivo de su espacio, dejando lugar sólo a los niños muertos o falsos, pedacitos del tiempo muerto. El sentimiento de la destrucción contiene en sí la idea paradójica de no existencia de la eternidad. Sólo las líneas de las danzas de unas vidas falsas vienen del hueco y vuelven a él, sin sentido. La muerte del Niño, del Poeta convierte el mundo en una construcción monstruosa que no se mueve al presente ni al futuro pero está destruyéndose y matando su propio ser. El Pastor se va porque viene el Mascarón. Pastor nuestro, Dios, se va y empieza la Danza de la Muerte que conduce a los últimos niños al pozo...

Ahora podemos analizar el camino vital de Federico para entender este cambio, esta evolución que se efectúa a lo largo de su vida y, mediante la cual, el infinito infantil se convierte en la Danza de la Muerte.

Terminada la infancia, el joven poeta empieza a crear su propio mundo. Entre sus obras de este período podemos encontrar poemas influidos por los autores y compositores a quienes más respetaba él en aquel tiempo, como Verlaine, Debussy, Bequer, Chopin. Escribe poemas románticos, basados en la imitación de las formas musicales, como, por ejemplo, la “*Sonata de la nostalgia*” en la que los diálogos de los instrumentos musicales son “traducidos” a la lengua de palabras de un modo bastante simple, que pretende explicar la música. Este período de búsqueda e imitación es tan lógico como importante en el proceso del desarrollo profesional de cada poeta. Pero, lo que podemos ver es que para Federico resulta más importante y muy triste lo que, en este período no siente cerca su infancia. Para él está perdida. Con anhelo busca el joven poeta rastros del jardín claro de su niñez, como podemos verlo en sus cartas de aquel tiempo. Pasado este período, llega el otro, cuando,

después de la publicación de *“Impresiones y paisajes”* Lorca se siente más seguro en el espacio literario y, investigando, esperando, encuentra los caminos de su propio estilo poético y... de la infancia perdida que aparece en sus *Canciones*. Se considera niño, se siente orgulloso por lo “inocente” que es, defiende su punto de vista de la sabiduría infantil en los poemas, en el teatro, en las conferencias. Pero la verdad es que la infancia que tiene ya no es la infancia del mismo poeta, es aquel niño imposible que nunca va a ser real. La tragedia de la imposibilidad de la materialización de la infancia que vive en el corazón pero nunca va a salir afuera, hace nacer a los personajes infantiles, ensimismados y confundidos, como los niños Mudo y Loco. El viaje a Nueva York de nuevo aleja la infancia del poeta, de nuevo están perdidos “aquellos ojos míos de mil novecientos diez”... El epígrafe al poema *“Tu infancia en Menton”* es muy significativo para este período: “Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes”(Jorge Guillén). A través de todo el poemario va un deseo fuertísimo de escapar, de adelantar, de acercar el futuro por malo que sea, de matar a la Muerte para que desemboque el agua.

La velocidad crece. El pozo ya se ve y el poeta lo siente. El fino “Diván del Tamarit” es la última luz que tampoco es alegre, es una luz tímida, color de sangre, porque “Todas las tardes en Granada,/todas las tardes se muere un niño...”

Los sonetos del amor oscuro son verdaderamente oscuros, llenos de los malos presentimientos y de angustia, del dolor de la imposibilidad de amar, de encontrar la luz. El pozo se abre en 1936. Y no sólo para Federico, sino para todo el país y, más tarde, para todo el mundo.

“...se quedó desnuda el agua.”

Pero el alma infantil del poeta Federico García Lorca se quedó en el mundo. El pozo puede devorar el cuerpo, pero el alma, nunca.

El drama *Así que pasen cinco años* tiene subtítulo *la leyenda del tiempo*. ¿En qué consiste la leyenda? Podemos explicarlo con la frase del Viejo, del Primer acto: “Hay que ver antes”. En esta obra, una de las más complejas de Lorca, el tiempo es múltiple, o sea, todos los tipos del tiempo y todos los tiempos están unidos y actúan juntos. Sin duda, el joven, el viejo, así como los dos amigos del primer acto forman



parte de un gran retrato de una sola persona, en los distintos períodos de su vida. Por ejemplo, el personaje del Amigo 2º, el Pierrot tradicional siempre recuerda su infancia. Vive en ella y no la deja huir, es decir, es la metáfora viva del pasado. El Amigo 1º, el tradicional Arlequín, que se burla de todo, puede demostrarnos la superficie, lo visible de una persona, o sea, lo presente. El viejo, sin duda, es el futuro. Siempre lo puede prever todo y sabe lo que tiene que pasar. El Maniquí, la angustia de no tener hijos, es el tiempo muerto que, a pesar de que quiere escaparse el joven, no le deja pasar. El pequeño teatro en la escena del acto 3º parece a las paréntesis en los poemas lorquianos, es la alusión al pasado (la Mecnógrafa en este acto repite la frase del joven del primer acto: “De pequeña, yo guardaba los dulces para comerlos después”). Y en el último acto, aunque ya han pasado los cinco años, se presa el tiempo y se vuelve así, como hacia cinco años. El punto más importante, en mi opinión, es la muerte del niño que nos hace pensar en la escena del niño y gato/gata del acto primero. Todo el drama está construido de un modo así que todos los tiempos se ven de todos los lugares del espacio de la obra. ¿Con qué compararlo? Con una rueda grande y transparente. Con la vida de Federico García Lorca.

He aquí la transformación de la imagen infantil a lo largo de la obra:

La infancia: los dulces -> la infancia recordada (el Pierrot) -> la infancia muerta (la gata y el niño) -> la infancia imposible (el Maniquí)-> la infancia lejana (el niño de la Máscara 1ª)->la infancia muerta (la muerte del niño) ->el pozo (la muerte del joven). La velocidad se cambia de acuerdo con la distancia que separa al autor de su infancia, del Gran Niño:

1. Muy rápido se va de la infancia a la infancia perdida. En la juventud todavía no entendemos toda la importancia de guardar siempre al niño en el corazón y lo perdemos fácil y rápidamente.
2. Muy lento en la escena del niño y de gato/gata. La infancia muerta produce la apariencia del hueco, no se mueve nada.
3. La infancia imposible del Maniquí. La velocidad se hace más activa. Aparece la angustia. Empieza la búsqueda del niño que está cerca pero es muy difícil encontrarlo.

4. La velocidad crece, la cierta angustia de la Mecnógrafa y de la Máscara primera en la espera de los amantes hace rodar más activamente la rueda del tiempo.
5. La velocidad se estalla, pero en silencio. Es la muerte de un niño que otra vez produce el cambio del movimiento: empieza la danza de la muerte que ya no se puede parar (el tema de los jugadores).
6. La muerte. Se abre el pozo. El telón.

Las ruedas del tiempo se mueven, cada una con su propia velocidad, formando una imagen muy entrañable que también proviene del mundo infantil: El TIOVIVO.

Este tiempo múltiple, el modelo de la vida, el concepto temporal más importante fue también el autorretrato del autor y... un juego. Un juego poético en el que “...ese aquel y su caballo se alejan por el camino de ramas oscuras hacia el río para volver a marcharse por donde empieza el canto una vez y otra vez, siempre de manera silenciosa y renovada”. El Niño y el Tiempo. El Tiovivo que se mueve y nunca se para. La infancia eterna. El pozo sin fondo. Y el pulso musical que llena cada movimiento de cada rueda del tiempo...

No hay nada más que decir.

Sólo leer un poema de Federico García Lorca, uno de los más claros e infantiles...

## CONCLUSIÓN

Si lo metafórico se entiende como un cambio en el significado de un término de modo que ese término signifique un objeto distinto del que habitualmente significa, entonces una metáfora sólo podrá ser detectada y comprendida en el contexto de una preferencia y en la medida en que el significado translaticio resulte chocante o raro para los hablantes de una lengua dada y en un determinado momento sincrónico. A partir de 1919, se instaló en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, donde conoció a Juan Ramón Jiménez y a Machado, y trabó amistad con poetas de su generación y artistas como Buñuel o Dalí. En este ambiente, Lorca se dedicó con pasión no sólo a la poesía, sino también a la música y el dibujo, y empezó a

interesarse por el teatro. Sin embargo, su primera pieza teatral, *El maleficio de la mariposa*, fue un fracaso. Poeta y dramaturgo español. “Los primeros años de la infancia de Federico García Lorca transcurrieron en el ambiente rural de su pequeño pueblo granadino, para después ir a estudiar a un colegio de Almería”. Continuó sus estudios superiores en la Universidad de Granada: estudió filosofía y letras y se licenció en derecho. En la universidad hizo amistad con Manuel de Falla, quien ejerció una gran influencia en él, transmitiéndole su amor por el folclore y lo popular.

El sustantivo *metáfora* procede, vía latín, del sustantivo griego *metáphora*, que significa *traslado* o *transferencia* y está relacionado con el verbo *metaphorein*, que significa *transferir* o *llevar*. Así, por ejemplo, una transferencia bancaria sigue siendo en la jerga financiera griega actual “una metáfora”. Esto es, *metáfora*, en griego, es un término polisémico que, al ser tomado como préstamo por otras lenguas, ha restringido su significado para denominar a un determinado fenómeno lingüístico referente a un “tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita” o en una “aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión” (Las definiciones de los términos españoles las tomaré de la vigésima segunda edición del *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española de la Lengua, *DRAE*, en adelante). En principio, esta definición neutra de metáfora podría ser compartida por todo el mundo y puede funcionar como un punto de partida común para un primer acercamiento al tema de este trabajo.

Ahora bien, el hecho de que podamos usar el lenguaje metafóricamente, esto es, el hecho de que, en el contexto de una preferencia, podamos utilizar al menos un término, que significa literalmente un objeto, para denominar a otro objeto distinto que quizás no tenga nada que ver con el primero, es un fenómeno que ha maravillado a lingüistas y filósofos a lo largo de la historia.

Así, según Lorca, lo siente un poeta, porque lo más importante es el niño que vive en su corazón. Creo, que por eso encontramos tantos ejemplos del tiempo inmóvil en la

obra de Federico. Pastor va y viene. Pero el niño es eterno, porque su tiempo es eterno, es un espacio vibrante o un punto profundo, pero siempre es la eternidad.

Lorca siempre se comparaba con un niño en lo inocente y espontáneo que era, así hablaban de él sus amigos (Luís Cernuda: “Si alguna imagen quisiéramos dar de él, sería la de un río, siempre era el mismo y siempre era distinto, fluyendo inagotable, llevando a su obra la cambiante memoria del mundo que él adoraba. Su poesía es libre y espontánea como fuerza natural, como un árbol o una nube, también misteriosa con la de ellos”. J.M. Lorera: “La simpatía de Lorca era su poder central de comunicación y vitalidad. Esa espontaneidad que le lleva a conectar muy bien con los niños, ya que él no dejó nunca de serlo.”). Y ahora, acordémonos de ¿qué impresión del tiempo teníamos cuando eramos niños? Lo pregunté a unas veinte personas de distinta edad, profesión y nacionalidad y todos me respondieron una sola cosa: “En la infancia el tiempo no se movía, parecía infinito. Se cambiaban las cosas, se mudaban los días y las noches, pero el tiempo no se movía. No existía futuro ni pasado. Sólo un presente inacabable”. Así todos lo sentimos en la infancia.

Pero, si el tiempo inmóvil es el de niño, ¿Qué es un tiempo – hueco, si puede compararse con estos tipos temporales o no? En el “Poeta en Nueva York” la inmovilidad del tiempo es la del hueco y también puede ser comprendida como un espacio con pulso ardiente, pero es un espacio muerto y falso. Aquí no hay lugar para la infancia. Los niños aquí se pierden, se mueren. El niño Stanton se queda sólo en su casa, su hermanita se ahoga en un pozo, el hijo de la “Iglesia abandonada” ya no volverá. Un niño muerto es la eternidad muerta, el tiempo muerto. No hay pasado, porque el pasado, la infancia, se ha roto. Pero tampoco hay presente, porque todo lo presente es falso. Sólo existe la grande tensión al futuro. Porque un tiempo muerto no es eternidad, el hueco tiene que ser rellenado con algo. La vientre del tiempo quiere tener un hijo, acabando con esta eternidad falsa. Acordarémonos de la conferencia sobre la Imaginación, inspiración y evasión en la que el poeta explica la inspiración como un estado en el que “las cosas son poruqe sí, sin que haya causa ni efecto especiales” y el hecho poético “no se puede controlar con nada. Hay que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas. Pero alegrémonos de que la poesía pueda

fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento”. Vamos a comparar este fragmento con el otro, de la conferencia sobre las nanas infantiles: “El niño...está obligado a ser un espectador y un creador al mismo tiempo, ¡y qué creador maravilloso! Un creador que posee un sentido poético de primer orden. No tenemos más que estudiar sus primeros juegos, antes de que se turbe de inteligencia, para observar qué belleza planetaria los anima, qué simplicidad perfecta y qué misteriosas relaciones descubren entre cosas y objetos...” El niño real y el poeta puro son casi lo mismo. Ambos crean su propia realidad, pero esta realidad es “realísimo mundo de los sueños” que para ellos no es imaginación, sino el hecho poético creado no por intelecto, sino por la inocencia del autor. Aunque muchas de las ideas expuestas en este trabajo serían matizables y muchas de ellas han sido matizadas de hecho por los autores que las han expuesto, creo que las principales conclusiones a las que se puede llegar de acuerdo con el estado actual de los estudios sobre la metáfora podrían ser las siguientes:

- La metáfora es un mecanismo lingüístico que consiste en usar un término que literalmente significa un objeto, accidente o acción para significar un objeto, accidente o acción diferentes.
- Este mecanismo lingüístico tiene relevantes efectos estilísticos, estéticos y cognitivos.
- Los demás tropos serían clases particulares de metáfora, aunque algunos de ellos –especialmente el eufemismo– llevan a cabo funciones sociales sin las que la convivencia en sociedad sería difícilmente imaginable.
- La metáfora no se da en un término aisladamente considerado, sino en la medida en que ese término esté enmarcado en una preferencia.
- El significado exacto de una preferencia metafórica sólo es posible alcanzarlo mediante una adecuada estrategia pragmática.
- Una metáfora se crea allí donde existe un cierto grado de intimidad entre el hablante y el oyente, a la vez que sirve para reforzar la intimidad de los hablantes.

- El uso de una determinada metáfora sirve para identificar la pertenencia de un hablante dado a un grupo social, profesional o académico. Esto es, cada sociolecto puede ser caracterizado por las metáforas que usa, de modo que, muchas veces, los significados metafóricos para un término cuyo significado literal es compartido difieren grandemente de un sociolecto a otro.
- Una vez creada, una metáfora pasa por tres estadios distintos: metáfora novedosa, metáfora semilexicalizada y metáfora lexicalizada o muerta. El éxito de una metáfora consiste precisamente en lexicalizarse y dejar de ser entendida como tal metáfora.
- La metáfora es un mecanismo privilegiado para crear polisemias en una lengua, esto es, para multiplicar los significados sin multiplicar los significantes.
- Los valores de verdad pueden adjudicarse a las aseveraciones metafóricas de un modo análogo a como los adjudicamos a las aseveraciones literales. Las tres teorías clásicas sobre la verdad –la teoría de la verdad como adecuación/correspondencia, la teoría de la verdad como coherencia y la teoría de la verdad como desvelamiento/descubrimiento– son aplicables a las aseveraciones metafóricas en función del estadio en que se encuentre una metáfora.
- La metáfora es un universal lingüístico, aunque no todas las metáforas sean universales. En función de su mayor o menor grado de universalidad, las metáforas serían clasificables en metáforas universales, metáforas generales y metáforas particulares.
- Precisamente en función de que no todas las metáforas son compartidas por todas las lenguas, el que se dé una metáfora en una lengua determinada y no en otra lengua cualquiera puede plantear, y de hecho plantea, graves problemas para la comunicación intercultural y para la traducción.

De acuerdo con la metáfora básica de, que pone en relación discusión académica y guerra, podemos construir un juego de lenguaje autoconsistente en el que sólo nos refiramos al proceso de comunicación racional, que se supone que debe ser una discusión científica, en términos bélicos. Este juego de lenguaje que, por lo demás, no es demasiado rebuscado, pone de relieve determinados aspectos de la discusión y oculta otros de no menor importancia. Precisamente, los aspectos de lucha y hostilidad en una discusión académica, que destaca la metáfora básica de, y el hecho de que se oculten con ella otros aspectos no menos significativos y relevantes para hacerse una idea cabal de ese objeto es lo que posibilita, e incluso exige, la existencia de otras redes metafóricas para referirse a ese mismo objeto. En estas otras se ocultarán sistemáticamente los aspectos destacados en y se destacarán, también sistemáticamente, otros distintos. Un grado menor de agresividad, aunque aún no se renuncie al “derramamiento de sangre”, puede ser el que se observa si sustituimos el juego de lenguaje en el que nos introduce la metáfora bélica de por el que nos posibilita la metáfora taurina de, cuyo uso tampoco resulta chocante en el ámbito cultural del español. En congruencia con la metáfora básica de obtendríamos un juego en el que tendrían sentido y serían susceptibles de ser calificadas como verdaderas o como falsas aseveraciones.

Las metáforas analizadas hasta aquí en esta sección participan de la característica común de ser metáforas habituales en nuestro ámbito cultural, con un uso bastante frecuente, bien delimitado y suficientemente tipificado. Por tratarse de unas metáforas semilexicalizadas y ser de uso habitual por parte de los hablantes es por lo que se ha dicho que vivimos de ellas y que conformamos los objetos de acuerdo con ellas, pero su función cognoscitiva parece que queda reducida a señalar relaciones o características de los objetos ya conocidas y comúnmente aceptadas por la comunidad de los hablantes. En este sentido es en el que se puede decir que su función cognoscitiva queda reducida a la de transmitir conocimientos que ya poseemos. Por el contrario, parece que su utilidad es menor si de lo que se trata es de entender las mismas realidades con nuevas formas. Esto es, no ayudan a cambiar de

forma novedosa nuestra conceptualización de los objetos a los que hacen referencia. En la sección primera de este capítulo se sugiere la tesis de que una metáfora debe surgir en un marco en el que hablante y el oyente compartan un cierto grado de intimidad, pues, sin ese marco de intimidad compartida por hablante y oyente, la metáfora difícilmente sería comprendida correctamente. Una vez que una metáfora es propuesta en el marco de una intimidad compartida y se comienza a comprender, aceptar y usar por un número más amplio de hablantes de aquél en que se originó es cuando se puede decir que esa metáfora ha entrado a formar parte del sistema de una lengua. Para ello la metáfora pasa por tres momentos diferentes: metáfora novedosa, metáfora semilexicalizada y metáfora muerta o lexicalizada. Una metáfora novedosa sería aquella que se propone por primera vez sin que pertenezca al sistema de una lengua. Una vez que una metáfora novedosa toma cuerpo en el sistema de una lengua y es compartida por un número cada vez mayor de hablantes, se convierte en una metáfora semilexicalizada en la medida en que el término de que se trate se puede usar de acuerdo con su significado literal, de acuerdo con su significado translaticio o de acuerdo con ambos significados a la vez.



## BIBLIOGRAFÍA

- Ислом Каримов “Асосий вазифамиз-Ватанимз тараққиёти ва халқимиз фаравонлигини янада юксалтиришдир”. Т. 2010
- Ислом Каримов “Мамалакатимизни модернизация қилиш ва кучли фуқаролик жамияти барпо этиш-устивор мақсадимиз”. Т. 2010
- Ислом Каримов “Баркамол авлод йили” давлат дастури. Т. 2010
- Ислом Каримов “Юксак маънивият егилмас куч”. Т. 2010
- Block de Behar, L.: “Una Retórica del silencio”. Siglo XXI. Madrid, 1997
- Lázaro, F. Y. Tusón, V.: “Literatura Española 2”. Ediciones Anaya. Madrid, 1998
- Lázaro, F. Y. Tusón, V.: “Literatura Española 3”. Ediciones Anaya. Madrid, 1988
- Espinosa, A. M.: “Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España”. CSIC, Madrid, 1947. Volumen 2.

- Chevalier,M.: “**Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro**”. Crítica. Madrid, 1978
- AAVV: “**Literatura y multimedia**”. Visor, Madrid, 1997
- Marcos Matrn, F.: “**Informática y humanidades**”. Gredos, Madrid, 1996
- Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED. Seminario Internacional: “**Literatura y multimedia**”. Madrid, 1997
- Vansina, J.: “**La tradición oral**”. Labor. Barcelona, 1967
- AAVV:“**Movimientos literarios y periodismo en España**”.Síntesis.Madrid, 1997
- Zumthor, P.: “**La letra y la voz de la “literatura” medieval**”. Cátedra. Madrid, 1989
- ABC. Sábado 2-5-98. Cultura. Página 57
- El País. Jueves 19-2-98. Cultura. Páginas 31 y 35
- El País. Domingo 22-2-98. Madrid. Página 3

- El País. 16-4-98. Madrid. Página 3
- El País. Domingo 3-5-98. Madrid. Página 5
- Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература средних веков и Возрождения. -М.,1993.
- История зарубежной литературы: Средние века и Возрождение. - М.,1987.
- История зарубежной литературы XVII века. -М.,1987.
- История зарубежной литературы XVIII века. -М.,1991.
- Alborg J.L. Historia de la literatura española. - Madrid, 1970.
- Literatura española. 60-tomos. М-2000.