

## ESTUDIO DE LA METÁFORA EN LA OBRA «AZUL» DE RUBÉN DARÍO

*Francisco-Eugenio GÓMEZ PÉREZ*

### 1. INTRODUCCIÓN: TEORÍA SOBRE LA METÁFORA.-

La metáfora, a la que han prestado atención los teóricos de la poesía y los retóricos desde Aristóteles también ha sido estudiada muy ampliamente en años recientes por los teóricos del lenguaje. La «pata» de la silla, el «pie» de la montaña y el «cuello» de la botella aplican todos, por analogía, partes del cuerpo humano a partes de objetos inanimados. Sin embargo, estas acepciones por extensión se han asimilado al lenguaje, y, por lo común, ya no se sienten como metáforas, ni siquiera por los dotados de sensibilidad literaria y lingüística. Son metáforas deslustradas, desgastadas o muertas.

Hemos de distinguir entre la metáfora como principio omnipresente del lenguaje y la metáfora específicamente poética. George Campbell adjudica la primera al gramático y la segunda al retórico.<sup>(1)</sup>

Wundt rechaza el término «metáfora» para «transposiciones» idiomáticas tales como la «pata» de la mesa y la «falda» de la montaña, haciendo criterio del verdadero metaforismo de la intención deliberada, voluntaria por parte de su usuario de crear efecto emotivo. H. Konrad contrapone la metáfora «idomática» a la metáfora «estética», señalando que la primera (por ej. la «pata» de la mesa) subraya el rasgo predominante del objeto, mientras que la segunda va orientada a dar una nueva impresión del objeto (por ej. «la sangre de las viñas» que la utiliza Rubén Darío en su poema «Invernal» v. 98, para designar el vino).

Desde luego, hay que conocer el idioma y las convenciones literarias para poder percibir y calibrar la intención metafórica de un determinado poeta.

(1) El gramático juzga las palabras por etimología; el retórico, por el hecho de si surten «el efecto de la metáfora sobre el que escucha». G. Campbell. *Philosophy of Rhetoric*. Londres. 1776, págs. 321-236.

Según Heinz Werner, la metáfora se vuelve activa sólo entre los pueblos primitivos que tienen tabúes, objetos cuyo «verdadero» nombre no se puede pronunciar. Pensemos en los eufemismos de nuestra propia sociedad. Pero es evidente que el miedo o el rechazo ante determinadas cosas no es la única madre de la invención. También metaforizamos lo que amamos.

Si de la motivación de la metáfora lingüística y ritual pasamos a la teleología de la metáfora poética, tenemos que invocar algo mucho más inclusivo: la función de toda la literatura imaginativa.

El estilo de cada época tiene sus figuras características, expresivas de su particular visión del mundo; en el caso de figuras fundamentales, como la metáfora, cada época tiene su clase característica de método metafórico.

F. Lázaro Carreter define la metáfora como un tropo mediante el cual se representan como idénticos dos términos distintos. Su fórmula más sencilla es A es B (los dientes son perlas) y la más compleja o metáfora pura, respondería al esquema B en lugar de A (sus perlas). Distingue entre dos tipos de metáforas:

1. La metáfora lingüística o fósil, es decir, la palabra que en un principio fue metáfora, pero que ha dejado de serlo y se ha incorporado a la lengua.

2. La metáfora literaria, que pertenece al habla, como modalidad individual de un escritor o hablante.

Tanto Aristóteles, Cicerón, Fernando de Herrera, Max Müller, H. Werner como Dámaso Alonso dan respectivamente una definición de metáfora más valiosa desde el punto de vista literario que desde un punto de vista puramente lingüístico. Todas estas definiciones están recogidas en el *Diccionario de términos filológicos* de F. Lázaro Carreter.

Ullmann<sup>(2)</sup> enfoca el problema de la metáfora dentro de la naturaleza del cambio semántico, por lo tanto desde una perspectiva puramente lingüística. Según este autor en la estructura básica de la metáfora habría presente siempre dos términos: la cosa de la que hablamos, y aquella con quien la comparamos. Según la terminología de Richards el término real o propio sería el «tenor» y el término figurado el «vehicle». Los rasgos que tienen en común ambos términos sería el «ground» (fundamento) de la metáfora.

Empleando una terminología más propiamente lingüística podríamos hablar de lexema real y lexema figurado. El fundamento de la metáfora sería los semas que tienen en común ambos lexemas. La palabra griega «metaphora» significa literalmente «transferir»: «meta» = «trans-»+«pherein» = «llevar». Un factor importante en la eficacia de la metáfora es la distancia entre el tenor y el vehículo, es decir, el «ángulo» de la

(2) *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Madrid, Aguilar, 1976. 2.<sup>a</sup> ed.

imagen. Ullmann, basándose en la repetición de ciertos tipos de metáforas en las diversas lenguas y en los estilos la divide en cuatro grupos:

1. *Metáforas antropomórficas*. Nuestro cuerpo es un centro de expansión, así como de atracción metafórica, pero actúa más poderosamente en el primer sentido que en el segundo.<sup>(3)</sup>

2. *Metáforas animales*. Algunas de estas metáforas se aplican a plantas y a objetos insensibles. También los seres humanos suelen ser designados con nombres de animales, en este caso se dan una serie de connotaciones humorísticas y peyorativas.

3. *De lo concreto a lo abstracto*. Este tipo de metáforas consistiría en la traducción de experiencias abstractas en términos concretos. Por ej. «Arrojar luz sobre un asunto».

4. *Metáforas sinestésicas*. Este tipo de metáfora está basado en la transposición de un sentido a otro. Su uso en el lenguaje literario es bastante abundante y no del todo escaso en el lenguaje coloquial. Desde el advenimiento del Simbolismo<sup>(4)</sup> estas transposiciones han sido elevadas a la categoría de doctrina estética. Su uso no es exclusivo de los tiempos modernos, ya que se encuentran ejemplos de combinaciones sinestésicas en la *Iliada*, *Eneida* y ridiculizada incluso en el dramaturgo inglés W. Shakespeare. Tanto Baudelaire como Rimbaud son maestros en el uso de la sinestesia.

Veamos algunos ejemplos de *Azul* de R. Darío:

«La música celeste de mi arrullo» (Anagke, v. 65)

«en busca de quietud, bajé al fresco y callado jardín» (Venus, v. 2)

«con sus sutiles filtros le invade un dulce sueño» (De Invierno, v. 9)

En el primer caso hay una transposición del sentido del oído a la vista, en el segundo de la vista o del tacto al oído, y en tercero se traspone el sentido del tacto al del gusto.

Hay algunos ejemplos en la poesía de Rubén Darío donde no se ve con tanta nitidez la transposición de un sentido a otro y sin embargo se pueden considerar como metáforas sinestésicas:

«y flota un santo perfume» (Primaveral, v. 7)

«y sobre el agua sonora» (Primaveral, v. 63)

«No el de las musas de las blandas horas» (Estival, v. 98)

«y las azules noches pensativas» (Estival, v. 101), etc.

Teóricamente el estudio que hace Ullmann de la metáfora puede aparecer un poco pobre. La mayoría de los ejemplos de metáforas que cita son metáforas lexicalizadas, que son importantes como fuente enriquecedora de una lengua pero a mi juicio casi

(3) S. Ullmann. *Lenguaje y estilo*. Madrid, Aguilar, 1973.

(4) El Simbolismo quiere dejar traslucir lo más bello y secreto del alma, para lo que recurre al símbolo, es decir, a la evocación indirecta de una sensación por medio de otro objeto relacionado con el primero.

tanta importancia tienen las metáforas no lexicalizadas porque potencialmente pueden enriquecerla de igual manera. Además de la lexicalización no puede verse como un proceso totalmente cerrado y acabado, ya que hay metáforas que pueden sufrir una evolución regresiva, es el caso de la deslexicalización de la metáfora.

Cuando hablamos de «perlas» o «estrellas» para designar los dientes o los ojos de una dama inmediatamente etiquetamos a estas metáforas y decimos que son metáforas lexicalizadas. Yo creo que no se trata en este caso de metáforas lexicalizadas sino de metáforas *deslexicalizadas* porque actualmente casi no se emplean en el habla con este sentido. Es decir, el uso abusivo de estas metáforas motivaron su rápida lexicalización en un determinado momento de la lengua pero llega un momento en que estas metáforas no se perciben ni tan siquiera como metáforas lexicalizadas. Tanto la palabra «perla» como la palabra «estrella» no nos connotan absolutamente nada, sino lo que hacen es denotar una realidad objetiva.

Michel Le Guern pone el ejemplo de la metáfora «llama» y dice que en el siglo XVII se le encuentra en obras muy diversas y en muy variados tonos, pero que hoy día no se emplea «llama» con esta significación, prescindiendo de que queramos darle una intención paródica.<sup>(5)</sup> Quizás el contenido sémico de la palabra «llama» se ha trasladado a la palabra «fuego» que se suele emplear en el sentido amoroso.

Finalmente, para acabar con este breve bosquejo teórico, es interesante reseñar la teoría de M. Le Guern sobre la metáfora. Este lingüista relaciona la metáfora con la comparación, deslindando claramente ambos conceptos.<sup>(6)</sup>

El término comparación tiene muy poco que ver con la metáfora, de ahí que haya definiciones de la metáfora que resultan confusas por una pura cuestión conceptual y terminológica.

En la terminología gramatical la palabra comparación reemplaza a dos palabras latinas que corresponden a nociones distintas, la «comparatio» y la «similitudo». La «comparatio» se caracteriza por el hecho de que hace intervenir a un elemento de apreciación cuantitativa. Abarcaría todos los medios que sirven para expresar las nociones de comparativo de superioridad, igualdad e inferioridad. De forma distinta la «similitudo» serviría para expresar un juicio cualitativo. M. Le Guern explica estos conceptos poniendo dos ejemplos bastante claros: «Pedro es fuerte como su padre» (caso de la comparación) y «Pedro es fuerte como un león» (caso de la similitud). En el primer caso se podría sustituir por «Pedro es tan fuerte como su padre», en el segundo no se podría hacer tal sustitución porque desvirtuaríamos el sentido de la frase. Una vez aclarados estos conceptos vemos que la metáfora tiene relaciones de significación con la similitud y no con la comparación. Tanto la similitud como la metáfora tendrían un

(5) M. Le Guern. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra, 1976. Pág. 94.

(6) Tradicionalmente se ha venido entendiendo mal el problema de la metáfora por un problema específico de lenguaje y terminología, a causa de no aplicar a ésta el sentido literal del término comparación.

punto de contacto: la introducción de una imagen (o sea, una representación mental ajena al objeto de la información que motiva el enunciado).

M. Le Guern, después de afirmar que desde una perspectiva retórica fundamentada en la lógica tradicional (desde Aristóteles) no hay una verdadera diferencia entre la similitud y la metáfora, pasa a poner una serie de ejemplos y llega a la conclusión de que cada una de las formulaciones se explicarían por una transformación por elipsis aplicada a la formulación precedente:

- I.- Santiago es tan bestia como un burro (similitud)
- II.- Santiago es como un burro (similitud con elipsis del adjetivo)
- III.- Santiago es un burro (identificación, metáfora «in praesentia»)
- IV.- ¡Qué burro! (haciendo la elipsis del término comparado se llegaría a la metáfora perfecta, «in absentia»).

Deduce que habría entonces una identidad de estructura profunda entre similitud y metáfora, pero esta explicación tan sencilla no correspondería a la realidad. Tras explicar brevemente que un estudio del lenguaje fundado en las reglas lógicas más elementales no permite aportar una solución al problema creado por las diferencias entre la similitud y la metáfora, Le Guern propone un método que intente construir un sistema lingüístico a partir de criterios pueramente formales. Pero este criterio formal también tendría una serie de limitaciones y de inconvenientes, entonces habría que intentar un análisis de los mecanismos semánticos, siempre que no se reduzca la semántica a un sistema lógico y que no se extralimite el estudio de la significación.

## 2. OBJETO DEL ESTUDIO

Después de haber visto las principales teorías y puntos de vista sobre la metáfora este estudio tiene por objeto y finalidad hacer un examen de todas las metáforas que aparecen en la poesía del libro «AZUL» de Rubén Darío.

Voy a intentar que este estudio sea lo más objetivo posible. De todas formas hacer un estudio objetivo de una serie de metáforas concretas es muy difícil, puesto que en principio cierto número de ellas pueden tener connotaciones y significados distintos de los que yo le dé. Por lo menos, he intentado ser lo menos subjetivo posible y me he dejado llevar únicamente de una lectura minuciosa y detenida de las metáforas del texto y dentro de su contexto, sin apelar a ningún otro tipo de apreciaciones.

No todas las metáforas recogidas se prestan fácilmente a una clasificación sencilla. Muchas de ellas presentan grandes dificultades.

### 3. METODO DE ANALISIS

Dada la gran heterogeneidad de elementos y de tipos metafóricos que aparecen en el «corpus» recogido, me hubiera sido muy difícil hacer una estructuración por campos semánticos. El método formal tampoco me hubiera sido válido puesto que hubiera resultado muy pobre hacer un estudio-inventario de los lexemas. En un estudio sobre la metáfora hay que relacionar la función con la forma. Por lo tanto he seguido un método deductivo, es decir, intentar aplicar en la medida de lo posible la teoría sobre la metáfora a los casos concretos que he encontrado. Este método me parece el más idóneo en este caso.

### 4. ESTUDIO DE LAS METAFORAS

La interpretación de la metáfora es posible gracias a la exclusión del sentido propio, cuya incompatibilidad con el contexto orienta al lector hacia el proceso de la abstracción metafórica. O sea, el lector tiene que seleccionar entre los elementos de significación constitutivos del lexema aquellos que no son incompatibles con el contexto. En el caso del empleo metafórico del verbo y excluyendo el caso en el que el verbo forma con un sustantivo una sola y misma metáfora, es decir, cuando la metáfora incide exclusivamente sobre el verbo hay que añadir una incompatibilidad semántica entre el verbo y su sujeto o entre el verbo y su complemento. La metáfora-verbo exige que en la información contenida por el mensaje sean suprimidos algunos de los elementos de significación del sujeto o del complemento. Con relación a la metáfora-sustantivo, su carácter es un grado menor de autonomía respecto al contexto. Cuando se hace un empleo metafórico del adjetivo hay que poner entre paréntesis, en el plano de la comunicación lógica, a uno de los elementos de significación del sustantivo que el adjetivo caracteriza.

El empleo metafórico de un adjetivo o de un verbo hace intervenir la relación que liga este adjetivo o este verbo al sustantivo al que caracteriza.

Del «corpus» de metáforas recogidas de AZUL podemos hacer una clasificación de las mismas en tres grupos:

- a) Metáforas que incidan sobre un sustantivo
- b) Metáforas que incidan sobre un adjetivo
- c) Metáforas que incidan sobre un verbo.

Veamos ahora particularmente cada una de las metáforas.

*MES DE ROSAS*. El núcleo de la metáfora reside en el adjetivo de discurso «de rosas». El término propio a que alude esta metáfora podría ser «mayo» concretamente o cualquier otro mes de la primavera. Es fácil deducirlo porque se encuentra en un poema

que se llama «Primaveral». Se trata de la clase de metáfora denominada «in praesentia», en la que aparecen los términos real y metafórico.

*ORO*. Aquí la metáfora se encuentra expresada por medio de un sustantivo. Alude a la cabellera de una mujer rubia. Se trata de una metáfora «in praesentia» ya que en el mismo poema aparece el término metaforizado.

*PURPURA*. Metáfora «in praesentia» donde el sustantivo púrpura alude a los labios. La relación que hay entre «labios» y «púrpura» es el color. Se trata de una metáfora bastante usual, más o menos desgastada pero sin llegar a estar lexicalizada.

*LINFA*. Su significado propio es «agua». El Diccionario de la R.A.E. le da tres acepciones a esta palabra:

- 1) Parte del plasma sanguíneo
- 2) Pus de cierta viruela de las vacas
- 3) Poético, agua.

Por lo tanto ya incluye este sentido como uso figurado de la palabra «linfa». Se trata de una metáfora-sustantivo «in absentia». A pesar de que se trata de una metáfora totalmente lexicalizada por el hecho de que se incluyen en el Diccionario con el sentido figurado de agua, paradójicamente no se trata de una imagen deslustrada en absoluto.

*POLVO CRISTALINO*. Se trata de otra metáfora utilizada por Rubén Darío para designar el agua. Tanto «linfa» como «polvo cristalino» aparecen en el poema «Primaveral» en los versos 44 y 45 respectivamente. Se trata de una metáfora-adjetivo puesto que la similitud con el agua se basa en el adjetivo «cristalino». Transparencia, limpieza ... serían los semas en común con agua.

*POLVO DE ORO*. Es un poco difícil interpretar el significado exacto de esta metáfora. Yo creo que se refiere a los «rayos del sol»; si nos fijamos en el contexto en que aparece, «el sol en la selva tamiza su polvo de oro entre las hojas espesas», se deduce que se refiere a los rayos del sol, pero por ejemplo la palabra «polvo» nos hace pensar por otra parte en el polen. Además las tres veces en que aparece esta metáfora en *AZUL* significa tres cosas distintas.

*INCUBA EL TRINO*. Es el primer ejemplo de metáfora-verbo que aparece en la obra. En este caso el verbo forma con el sustantivo una sola y misma metáfora. Incubar significa «ponerse el ave sobre los huevos para sacar pollos», por lo tanto este significado no es compatible semánticamente con el de trino, «sucesión rápida y alternada de dos notas de igual duración, entre las cuales media la distancia de un tono o de un semitono». Por lo tanto no se puede entender el verbo incubar en su sentido literal sino en un sentido figurado. A su vez esta metáfora viene presentada por una metáfora «in praesentia». Veamos el fragmento:

El nido es cántico. El ave  
incuba el trino, ¡oh poetas!,  
de la lira universal (Primaveral, v. 83-85)

La metáfora in praesentia es concretamente «El nido es cántico». Según M. Le Guern la metáfora in praesentia utiliza, sobre todo, tres posibilidades de relaciones gramaticales entre la expresión metafórica y el término que designa explícitamente el significado:

- a) la metáfora-atributo
- b) la metáfora-aposición
- c) la metáfora-complemento determinativo del término que indica el significado.

«El nido es cántico» pertenece claramente al grupo primero según la clasificación que establece el investigador francés, es decir, se trata de una metáfora-atributo.

*BEBER EL AMOR.* Nos encontramos aquí con otra metáfora-verbo. Si tomamos en su acepción literal la palabra «beber» tenemos que considerar el amor como un líquido, pero esto sería tergiversar el significado de esta metáfora. Observando el significado de la palabra «besar» y contrastándolo con el de «beber», vemos que hay un sema en común, de ahí que podamos interpretar la metáfora «beber el amor» en el sentido de «besar».

*INMENSA LLAMA.* Es una metáfora in praesentia donde se da una relación gramatical de aposición con respecto al término real (sol). Aunque en este caso la metáfora reside en el sustantivo, el adjetivo le añade el sema de «algo gigantesco» que «llama» por sí sola no podría tener.

*TORRIDA LUMBRE.* Metáfora que se utiliza para designar de igual modo que la anterior al sol. Rubén Darío ha utilizado esta expresión idiomática introduciendo en ella únicamente el término metafórico:

El boa se infla, duerme se calienta  
a la tórrida lumbre... (Estival, v. 18)

Hay que observar que en estos casos tanto la metáfora «llama» como «lumbre» no hacen en ningún caso referencia a términos amorosos, tan frecuentes por ejemplo en la poesía de los siglos XVI y XVIII, concretamente en Fernando de Herrera.

*PUPILAS DE FUEGO.* Aquí la metáfora reside en el adjetivo de discurso «de fuego»; el poeta al hablarnos de «pupilas de fuego» se refiere a unas «pupilas brillantes». La imagen se basa en la semejanza del efecto que produce el fuego –luz, brillo... con unas pupilas brillantes.

*AZUL.* Es la metáfora que aparece con más frecuencia en esta obra. Siempre se utiliza para designar el cielo. Solamente en un caso aparece una metáfora distinta para designar el cielo («palacio de la aurora», Anagke, v. 48). Concretamente la metáfora *azul* aparece en Autumal, v. 3, 65. Invernal, v. 4. Pensamiento de otoño, v. 10. Anagke, v. 46, 50. Nunca se utiliza «azul» como adjetivo sino como sustantivo.

Entre los críticos que estudian el Modernismo hispanoamericano se ha generalizado la tendencia a sobrevalorar el azul y considerarlo el color modernista por antonomasia.

sia siendo relegados a un plano secundario los demás matices de la expresión modernista. Esto se debe a la opinión de que el *Azul* de Rubén Darío marca el principio del Modernismo, y, por consiguiente, es como quiere Raúl Silva Castro, (7) el primer libro modernista de la literatura hispánica. Las afirmaciones de este autor, así como la popularidad de AZUL explican la resonancia que este color ha adquirido como el característico del estilo de los modernistas. R. Silva Castro analiza este color en su doble vertiente de valor anímico y estilístico y hace una diferencia entre el uso del azul en calidad de sustantivo y de adjetivo:

«En el primer caso (el del sustantivo)... azul es una comarca espiritual, íntima, que posee o señorea el artista por el mero hecho de serlo... cuando se emplea la voz azul como adjetivo, la connotación cambia según la palabra a la cual va a calificar...» (8)

*DEDOS DE ROSA*. Quizás el poeta ha retenido de la rosa el sema de «suavidad» y de «fragancia» y de ahí que nos haya dicho «dedos de rosa» para querer significar «dedos suaves». Se trata de una metáfora-adjetivo.

*ROSAS TRANSPARENTES*. Con ellas designa el poeta a los copos de nieve. Por lo tanto se da aquí una asociación subjetiva. Se trata de una metáfora in praesentia puesto que el término metaforizado aparece:

La nieve cae en copos / sus rosas transparentes cristaliza (Invernal, v.6)

*LENGUAS DE ORO*. Metáfora in praesentia que se establece por la asociación que hace la mente del poeta entre las llamas (doradas, brillantes) y las lenguas de fuego. Esta metáfora viene motivada por su propio contexto ya que se nos dice «Yo contemplo las llamas que se agitan, / cantando alegres con sus lenguas de oro» (Invernal, v. 80-81).

*SANGRE DE LA VIÑAS*. Esta original metáfora la utiliza R. Darío para designar el vino. Si «sangre de las viñas» sirve de lexema para el semema que correspondería a «vino» es porque se han retenido los semas «líquido», «principio vital» de todos los semas incluidos en «sangre de las viñas».

*PEDRERIA*. Con esta palabra se designa habitualmente al conjunto de piedras preciosas aquí el poeta ha utilizado esta misma palabra para hablarnos de un conjunto de carbones encendidos, por lo tanto el sema común que tienen ambos lexemas sería el de brillo. De todas formas esta metáfora resulta un tanto ambigua si observamos los versos en donde aparece. (9)

Hay dos términos que nos inducen a pensar en el sentido antes aludido –brasero y ceniza pero cuando el poeta nos habla de topacios, carbunclos... puede uno creerse que está refiriéndose al sentido real de la palabra «pedrería».

(7) «El ciclo de lo azul en Rubén Darío» en Homero Castillo. *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Madrid, Gredos, 1968.

(8) op. cit.

(9) ¡Oh bien haya el brasero / lleno de pedrería! / Topacios y carbunclos, / rubies y amatistas / en la ancha copa etrusca / repleta de ceniza. (Invernal, v. 43-48).

Esto nos hace pensar en la figura denominada silepsis «figura por la que una palabra es empleada a la vez en sentido propio y en sentido figurado» (Littré). DuMarsais que la llama «Silepsis oratoria» la define así: «especie de metáfora o de comparación, por la que una misma palabra es tomada en dos sentidos en la misma frase, uno propio y otro figurado.»<sup>(10)</sup>

DuMarsais cita un verso de Racine:

«Brûlé de plus de feux que je ne'en allumai»<sup>(11)</sup>

La palabra «fuegos» designa a la vez, en sentido propio, los incendios producidos por Pirro cuando la toma de Troya y, en sentido figurado, su pasión por Andrómaca.

Hay casos en que se asocia la silepsis con el zeugma. Por ejemplo en un verso de Víctor Hugo: «Vestido de cándida probidad y de lino blanco».

Aquí la palabra «vestido» toma a la vez dos significaciones: sentido figurado con «cándida probidad» y sentido propio con «lino blanco».

Según M. Le Guern para que exista silepsis es suficiente con que haya polisemia del término empleado; la metáfora y la metonimia no son más que casos particulares de polisemia, aunque pueden encontrarse otros.

La silepsis no es un mecanismo que se limita a la esfera del lenguaje. La silepsis más que una figura semántica es realmente un figura semiológica. Podemos ver estas figuras en los anuncios y en ciertas representaciones pictóricas.

Hay una serie de metáforas-verbo que aparecen en AZUL («derramando», «fingen», «baña», «esponjo»).

*DERRAMANDO*. Según el contexto en que aparece esta metáfora parece que su utilización obedece a un uso figurado del término, ya que este verbo no está utilizado en su sentido propio.<sup>(12)</sup>

Entre las acepciones que da el DRAE a este verbo no se alude en ningún momento al sentido con que «derramar» está utilizando en este poema, aquí tiene el sentido de «iluminar».

*FINGEN*. El verbo «fingir» puede significar:

1. Dar a entender lo que no es cierto
2. Dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene
3. Simular, aparentar.

Pero utilizado el contexto en que aparece<sup>(13)</sup> tenemos que dudar en este caso de un uso real y optar por un sentido figurado. La utilización metafórica del verbo «fingir»

(10) DuMarsais. *Tratado de los tropos*. Madrid, Aznar, 1800, pág. 267.

(11) Quemado con más fuegos de los que yo encendía.

(12) En la alcoba, la lámpara / derramando sus luces opalinas; / oyéndose tan sólo / suspiros, ecos, risas... (Invernal, v. 117-120).

(13) Canción de despedida / fingen las fuentes turbidas. (pensamiento de otoño, v. 23-24).

se podría interpretar en el sentido de «simular», lo que nos obligaría a prescindir del valor de inanimado que tiene la palabra «fuente». Consecuentemente esta metáfora-verbo obliga a la supresión de algunos elementos de significación del sujeto; por lo tanto «las fuentes» tendrían que desprenderse del sema de inanimado y de elemento irracional que tiene en la lengua. La utilización metafórica de «fingir» nos lleva a considerar al elemento «fuente» como un ser animado y capaz de sentimiento.

*BAÑA*.<sup>(14)</sup> Se puede apreciar que se trata en este caso de una metáfora lexicalizada. El significado que se utiliza en este poema es el que el DRAE incluye en 7.º lugar («tratándose del sol, de la luz o del aire, dar de lleno en alguna cosa»). Esta metáfora se basa en una utilización polisémica. Esta utilización metafórica del verbo «bañar» se observa por ejemplo en las expresiones «bañado por la angustia», «bañado por el recuerdo», etc. *ESPONJO*.<sup>(15)</sup> Nos encontramos aquí con otra metáfora lexicalizada, puesto que en el Diccionario ya se observa este significado del verbo «esponjar». En el texto está utilizado dicho verbo en su 2.ª acepción, es decir, con el sentido de «envanecerse».

Hay una serie de metáforas o expresiones metafóricas de las que es más difícil dar una explicación satisfactoria, puesto que se basan en asociaciones muy personales por parte de R. Darío. Este tipo de metáforas formarían un grupo aparte dentro de la clasificación general. Serían concretamente las siguientes:

titán que llora»  
 «hombre-montaña encadenado  
 a un lirio»  
 «Hércules loco»  
 «héroe que calza femenil  
 sandalia»  
 «bravo soldado con su  
 casco de oro»<sup>(16)</sup>

Con todas estas metáforas intenta nuestro autor designar el oficio de poeta.

La evolución histórica de una metáfora puede reducirse y resumirse de la siguiente manera:

- a) hecho lingüístico de creación individual
- b) hecho lingüístico que es más tarde repetido, y la creación individual es tomada por mimetismo en un medio preciso y su empleo tiende a ser cada vez más frecuente en este medio o en un género literario dado, antes de generalizarse en la lengua.
- c) generalización en la lengua de este hecho lingüístico de creación individual.

(14) Mi ala es blanca y sedosa; / la luz la dora y baña / y céfiro la peina. (Anagke, v. 414-415).

(15) Yo soy toda inocente, toda pura / Yo me esponjo en las ansias del deseo, / y me estremezco en la íntima ternura... (Anagke, v. 42-44).

(16) A un poeta, v. 1, 2, 5, 7, 21.

A medida que se desarrolla este proceso, la imagen se va atenuando gradualmente convirtiéndose primero en «imagen afectiva» y después en «imagen muerta», según la terminología de Charles Bally. Esta evolución alcanza su culmen cuando la metáfora se convierte en una palabra propia (término real y ya no figurado).

Este esquema desde luego sólo se puede aplicar a un número reducido de metáforas. Es fácilmente constatable que todo este proceso desempeña un papel importante en la creación y evolución del léxico, puesto que una gran parte de las palabras que utilizamos está constituida por un conjunto de aportaciones sucesivas producidas por la lexicalización de las metáforas. De hecho, en una metáfora dada, la evolución puede pararse en cualquier etapa del esquema.

También se puede dar el caso de deslexicalización de la metáfora; hay metáforas que pueden sufrir una evolución regresiva.

Jean Cohen, para quien el problema de la metáfora constituye la característica fundamental del lenguaje poético, distingue entre la «metáfora de uso» (plano diacrónico) y la «metáfora de invención» (en un plano sincrónico). Según este autor la metáfora de uso no constituye una violación de las reglas del código, por lo tanto la excluye del lenguaje poético —cuya finalidad es violentar e introducir una desviación en el código—. La metáfora intervendría para reducir la desviación creada por la impertinencia. La impertinencia es una violación del código de la palabra y se sitúa en el plano sintagmático; la metáfora es una violación del código de la lengua y se sitúa en el plano paradigmático. J. Cohen sintetiza el proceso en dos tiempos:

- 1) Planteamiento de la desviación: impertinencia
- 2) Reducción de la desviación: metáfora

La metáfora «*in praesentia*». A lo largo del trabajo han aparecido metáforas que se han clasificado como «*in absentia*» o «*in praesentia*». Conviene precisar bien la significación de estos conceptos. Una metáfora «*in absentia*» es aquella en la que sólo aparece el término metafórico. Sin embargo, en la metáfora «*in praesentia*» aparecen los términos real y figurado al mismo tiempo. Conviene explicar este último tipo de metáfora ya que puede aparecer de diversas formas, y luego poner ejemplos concretos donde se vea esto.

Hay que hacer una distinción entre la metáfora *in praesentia* y la metáfora *in absentia* pero no se puede considerar a la primera como un metáfora de menor calidad.

La metáfora *in praesentia* suele utilizar, generalmente, tres posibilidades de relaciones gramaticales entre el término metafórico y el término real:

- a) la metáfora-atributo:

«El gran bosque es nuestro templo»<sup>(17)</sup>

«El nido es cántico»<sup>(18)</sup>

(17) Primavera, v. 5-6.

(18) Primavera, v. 83.

Un ejemplo muy interesante de metáfora-atributo es el que constituye el poema de Carlos Edmundo de Ory titulado «Descripción de mi esposa con acompañamiento de timbales»:

Ella es mi escarabajo sagrado  
Ella es mi cripta de amatista  
Ella es mi ciudadela lacustre  
Ella es mi palomar de silencio  
Ella es mi tapia de jazmines  
Ella es mi langosta de oro  
Ella es mi kiosco de música  
Ella es mi lecho de malaquita  
Ella es mi medusa dorada (...)

Todo el texto repite insistentemente la fórmula:

Ella es mi = X (metáfora-atributo).

b) La metáfora-aposición:

«El sol, inmensa llama»<sup>(19)</sup>

«!Mujer, eterno estío,  
primavera inmortal!»<sup>(20)</sup>

«Cantó el valor, un astro; y la virtud, un lis»<sup>(21)</sup>

En Federico García Lorca, en el poema 2.º del «Romance sonámbulo» del Romancero Gitano encontramos también un buen ejemplo de metáfora aposición:

«La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas  
y el monte, gato garduño, / eriza sus pitas agrias.»

c) metáfora-complemento determinativo:

«mes de rosas»<sup>(22)</sup>

«pupilas de fuego»<sup>(23)</sup>

«lenguas de oro»<sup>(24)</sup>

«Amo los velos, tenues vagorosos  
de las flotantes brumas... »<sup>(25)</sup>

«En su país de hierro vive el gran viejo»<sup>(26)</sup>

(19) Estival, v. 14.

(20) Pensamiento de otoño, v. 51-52

(21) Parodi, v. 6

(22) Primavera, v. 1

(23) Estival, v. 74-75

(24) Invernal, v. 75

(25) Anagke, v. 54-55

(26) Walt Whitman, v. 1