

OBRAS COMPLETAS  
LUIS DE GÓNGORA

*Edición y prólogo de Antonio Carreira*

Vol. I *Poemas de autoría segura.*  
*Poemas de autenticidad probable.*

Vol. II *Teatro: Las firmezas de Isabela.*  
*El doctor Carlino.*  
*Comedia Venatoria.*  
*Epistolario.*

LUIS DE GÓNGORA

OBRAS COMPLETAS, I

*Poemas de autoría segura*  
*Poemas de autenticidad probable*



BIBLIOTECA CASTRO

FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

Ya besando unas manos cristalinas,  
ya anudándome a un blanco y liso cuello,  
ya esparciendo por él aquel cabello  
que Amor sacó entre el oro de sus minas,

5 ya quebrando en aquellas perlas finas  
palabras dulces mil sin merecello,  
ya cogiendo de cada labio bello  
purpúreas rosas sin temor de espinas,

10 estaba, oh claro Sol invidioso,  
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,  
mató mi gloria, y acabó mi suerte.

Si el cielo ya no es menos poderoso,  
por que no den los tuyos más enojos,  
rayos, como a tu hijo, te den muerte.

## A LA PASIÓN DE LOS CELOS

¡Oh niebla del estado más sereno,  
furia infernal, serpiente mal nacida!  
¡Oh ponzoñosa víbora escondida  
de verde prado en oloroso seno!

5 ¡Oh entre el néctar de Amor mortal veneno,  
que en vaso de cristal quitas la vida!  
¡Oh espada sobre mí de un pelo asida,  
de la amorosa espuela duro freno!

10 Oh celo, del favor verdugo eterno,  
vuélvete al lugar triste donde estabas,  
o al reino, si allá cabes, del espanto;

mas no cabrás allá, que pues ha tanto  
que comes de ti mismo y no te acabas,  
mayor debes de ser que el mismo infierno.

Mientras por competir con tu cabello  
oro bruñido al sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;

5 mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
del luciente cristal tu gentil cuello;

10 goza cuello, cabello, labio, y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no solo en plata o víola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.



Vidrio animado que en la lumbre atinas  
con la tiniebla en que tu vida yelas  
y al breve tiempo de morir anhelas  
en la circunferencia que caminas.

En poco mar de luz ve oscuras ruinas,  
nave que desplegaste vivas velas;  
la más fúnebre noche que recelas  
se enciende entre la luz que te avvicinas.

No retire tu espíritu cobarde  
el vuelo de la luz con que te ardías,  
abrástate en el fuego que buscabas.

...Dichosamente entre sus lumbres arde,  
porque al dejar de ser lo que vivías  
te empezaste a volver en lo que amabas.

cuya lectura empieza, desde luego, por el título, mismo que desata los sentidos alegóricos que son abstracciones: el figurado, el moral y el anagógico. El sentido literal describe a la mariposa encandilada comparándola (parece vidrio animado). El sentido figurado se desata en cuanto recordamos el título: el galán encandilado por el amor. El sentido moral lo convierte en un sermón con descripción y moraleja que advierte del peligro de enamorarse. El sentido anagógico, dado el contexto —la sociedad, la cultura, la tradición en la Nueva España en aquel siglo— es el del alma atraída por el amor divino que la impulsa a menospreciar el riesgo de morir, ya que abre la vía del encuentro con Dios.

Algunos retóricos han identificado la alegoría con la *anagogia*\*. Además, también se llama comúnmente alegoría, tanto a la representación concreta de una idea abstracta (por ejemplo, un esqueleto con guadaña es alegoría de la muerte), como al *relato*\* de carácter simbólico semejante al *apólogo* o *fábula*\*.

ALÉTICA. V. MODALIDAD

### ALGORITMO.

Concepto que ha pasado a la lingüística proveniente de la matemática. Un *algoritmo* es una fórmula que contiene una serie de símbolos que prescriben el modo de realizar una cadena de operaciones y razonamientos reveladores de relaciones entre elementos, y que servirían para resolver un problema dado. Se aplica sobre todo a los lenguajes de programación y a los procesos de automatización de la traducción, pero también a la *semiótica*\*: GREIMAS habla por ejemplo de algoritmo de *transformación*\*, aquel que describe el recorrido entre un estado inicial y un estado final, en los *relatos*\*.

ALIANZA DE PALABRAS. V. OXÍMORON.

### ALITERACIÓN (o paracresis, "homoeoprophoron").

*Figura*\* de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos de *fonemas*\* en distintas *palabras*\* próximas: "Ya se oyen los *claros clarines* (DARIO); el *sabido sabor* de la *saliva* (VILLAURRUTIA).

En inglés se llama así principalmente a la repetición inicial de consonantes (el "*homoeoprophoron*" latino). FONTANIER la llama *paracresis*.

Se trata, pues, de una *metábola*\* de la clase de los *metaplasmos*\* porque involucra a los elementos morfológicos de las palabras. Se produce por *adición*\* repetitiva. Relaciona entre sí las palabras que ofrecen identidad parcial de sonidos. Si éstos reproducen o resultan equivalentes a otro sonido o ruido, se produce *onomatopeya*\*, como el famoso ejemplo de San Juan de la CRUZ:

Y déjame muriendo  
un no sé qué que queda balbuciendo,

en que la repetición, entre otros efectos, enfatiza el *significado*\* de *balbuciendo* al imitar la musicación entrecortada, o bien en:

El ruido con que rueda la ronca tempestad,

(de ZORRILLA), que se asemeja al sonido de este fenómeno natural.

La aliteración es un fenómeno muy general que puede presentarse como *insistencia*\* (de un solo *fonema*\*), como *redoble*\* (de sílaba), como *paronomasia*\* (de la mayoría de los fonemas de la palabra), como *juego de palabras*\* (cuando la repetición se da como imitación equivocada y humorística, por mal escuchada: aparentar oír *nefritis* por *Nefertitis*, por ejemplo), como *poliptoton* o *derivación*\* (identidad formal de las palabras de la misma familia excepto en los *morfemas*\* derivativos), como *similicadencia*\* (identidad de morfemas derivativos o gramaticales en palabras de distintas familias), como *onomatopeya* (mencionada antes), como la *rima*\* misma, ya sea asonante (casa, ala) o consonante (casa, pasa).

La aliteración se emplea quizá con mayor frecuencia en *verso*\* que en *prosa*\*.

Pueden presentarse combinadas varias formas de aliteración:

...el sueño de anoche triple cuádruple pleno plano Plinio plunii secundi leo Leobardo Leopardi lee de cabo a rabo de cabotaje sabotaje salvaje sálvame sargento argento gente gentil genil genital genuflexa general genérico genético frenético sin freno sin fresno sin fresco sin frasco sin asco sintasco sintáctico sintético simétrico similibus liber libri la pobre mujer se inventaba aventuras matutinas que la dejaban exhausta para cuando los demás llegaban.

Salvador Novo

La aliteración, como en este ejemplo, suele combinarse con otras figuras. Aquí hay aliteraciones de varios tipos: paronomasia (pleno, plano, plinio, etc.), rima asonante (freno, fresno, fresco), juego de palabras (sin freno, sin fresno, sin fresco); mezcladas con otras figuras como la *enumeración*\* (observable en cada serie aliterativa), la *gradación*\* (general, genérico, genético, frenético); y hay también onomatopeya por cuanto el sonido, en su conjunto, imita al de los trabalenguas.

Además del efecto imitativo de la aliteración onomatopéyica, hay otros efectos notables, por ejemplo, puede producir *énfasis*\*, o eufonía; puede suscitar sensaciones como la auditiva y la táctil que se experimentan como evocaciones, agregándose al efecto semántico (ya que el destinatario asocia sentidos semejantes a sonidos semejantes) como en el ejemplo de SANTA TERESA:

Está el alma como un niño que aún mama, cuando está a los pechos de su madre, y ella, sin que él paladee, *échale la leche en la boca por regalarle*.

o como en éste, de ROA BASTOS, en que se evoca mediante la repetición de la *s* el zumbido de la mosca:

HELENA BERISTÁIN

INVESTIGACIÓN REALIZADA  
EN EL  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
DE LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

# DICCIONARIO DE RETÓRICA Y POÉTICA

OCTAVA EDICIÓN  
PRIMERA REIMPRESIÓN



EDITORIAL PORRÚA  
AV. REPÚBLICA ARGENTINA, 15  
MÉXICO, 1998



Cansa el estar todo el día  
hora tras hora,  
y día tras día un año  
y año tras año una vida  
dando vueltas a la noria.

León FELIPE

Es una variedad de la *reduplicación\** (o *geminación* o *epizeuxis*); [XX...], ya que la repetición se da en contacto, entre expresiones contiguas, aunque una pertenezca al final de un *sintagma\** y la otra al principio del sintagma siguiente: [...X / X...]

El panadero hacía *pan*,  
*pan* de dulce,  
pan de sal.

Miguel N. LIRA

por lo que, a diferencia de la reduplicación, la anadiplosis abarca dos miembros.

Es una *metábola\** de la clase de los *metataxas\** porque afecta al *nivel\** morfosintáctico de la *lengua\**. Se produce por adición repetitiva. Su descripción en los diccionarios y tratados de *retórica\** generalmente se presta a que se confundan sus límites con los de otras *figuras\** como la mencionada reduplicación o geminación, o bien con el recurso general de la repetición.

ANADIPLOSIS PROGRESIVA. V. CONCATENACIÓN.

ANADIPLOSIS QUIÁSTICA. V. EPANADIPLOSIS

ANAFONÍA. V. ANAGRAMA.

**ANÁFORA** (o *epanáfora* y *anafórico*, *anaforización*, *catáfora\**, *epífora\**).

*Figura\** de construcción porque afecta a la forma de las *frases\**. Consiste en la *repetición\** intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras *palabras\**. Los pronombres suelen cumplir *esta función\** (gramatical), pero también otras clases de palabras como los adverbios, por ejemplo. Dichas palabras se llaman *anafóricos* cuando su periódica aparición en el *discurso\** va desarrollando un proceso (de *anaforización*) que significa la intervención de los participantes y constituye la *isotopía\** llamada por GREIMAS *actorial*. Su empleo sistemático con intención estilística en los *textos\** literarios, hace de éste un recurso retórico:

Tales son, Señor, las providencias que la sociedad espera...

JOVELLANOS

Tales significa las ya explicadas antes.

En esta acepción, anáfora se opone a *catáfora\**. Estas figuras se basan en la relación de identidad parcial dada entre dos términos (nombre y pronombre) sobre el eje sintagmático del discurso. GREIMAS menciona la anáfora sintáctica (la relación, por ejemplo, entre pronombre y antecedente) y la anáfora semántica (como la "denominación que retoma una definición anterior"). La sustitución de los nombres por los pronombres anafóricos procede de una voluntad de elegancia, ya que disimula una repetición semánticamente necesaria pero morfológicamente indeseada. La anaforización es un procedimiento que permite atenuar la *redundancia\** y mantener la *isotopía* discursiva, es decir, desarrollar la línea de significación

como una relación interoracional, mediante un elemento "capaz de referirse a menciones anteriores, posteriores" o exteriores al texto (BARTHES).

También se llama anáfora (o *epanáfora*) la repetición de expresiones al principio de varias frases o de varios *versos\** consecutivos:

Bien mi obligación quisiera  
daros, en dorados hilos,  
las palidas ricas venas  
de los minerales finos;

*bien*, el luciente topacio;  
*bien*, el hermoso zafiro;  
*bien*, el crisólito ardiente;  
*bien*, el carbunco encendido

SOR JUANA

En esta acepción, anáfora se opone a *epífora\** y, en el caso de estas figuras, la relación de identidad en que se fundan es total.

Es una *metábola\** de la clase de los *metataxas\** y se produce por *adición\** repetitiva de palabras o frases, a distancia. Afecta al *nivel\** morfosintáctico de la *lengua\**.

El efecto acumulativo, a distancia, de la anáfora (y de la epífora) fue considerado por los antiguos parte de otra figura denominada *isocolon\**.

Su principal efecto suele ser el *énfasis\** precisamente acumulativo, según puede observarse en este fragmento:

Sacudiendo el pesado y torpe sueño,  
y cobrando la furia acostumbrada,  
quien el arco arrebató, *quién* un leño  
*quién* del fuego un tizón, y *quién* la espada,  
*quién* aguja al bastón de ajeno dueño,  
*quién* por salir más presto va sin nada,  
pensando averiguarlo desarmados,  
si no pueden a puños, a bocados.

ERCILLA

ANAFORIZACIÓN. V. ANÁFORA.

ANAGNÓRISIS (o *agnición*, *reconocimiento*, *revelación*).

Proceso retórico —considerado de gran importancia— que conduce a un momento en que la repentina recepción de información origina el súbito *reconocimiento* de un *personaje\**, de un objeto o de un hecho, por parte de otro personaje, o por parte del público (ya que éste puede recibir mayor información que algunos *protagonistas\** que no participen en ciertas *escenas\**), si bien LAUSBERG considera este último tipo de reconocimiento sólo como una aproximación a la anagnórisis.

La anagnórisis se da en las narraciones, sobre todo en la *epopeya\** y en la *novela\** y también en las representaciones dramáticas, principalmente en la *tragedia\** y en la *comedia\**, donde algunos le han llamado *golpe teatral*. Se consideraba más eficaz la anagnórisis combinada con una *peripecia\**: un accidente, un hallazgo, un hecho casual, una *revelación*, puesto que el reconocimiento presupone la existencia de un secreto, una ignorancia, un error, creadores de tensión y de *suspense\**. Este caso es más propio de la tragedia y causa deterioro de la suerte de los personajes.



esta última noción acerca del relato narrado, hallando que la narración no muestra las acciones que comunica, sólo la representación teatral. Para explicar la compleja relación entre las acciones narradas y la acción de narrar, este mismo autor ha establecido distintos niveles dentro de la diégesis en cualquier *relato* narrado o representado. En el teatro, los sucesos representables constituyen la diégesis. Las acciones ocurridas en el "aquí y ahora" de su *enunciación\**, es decir, enhebradas espacio-temporalmente mediante la acción discursiva de narrar (que puede incluir el diálogo), constituye la diégesis o "narración en *primer grado*" LOTMAN). El *narrador\** puede estar ubicado fuera de la diégesis, lo que ocurre cuando no es un *personaje\**, sino simplemente un narrador (extradiegético); pero también puede ser un personaje de la propia historia (intradiegético), y ésta puede ser su propia historia, si él es el héroe (autodiegético). Si el personaje de la historia narrada, narra, a su vez, otra historia ocurrida sobre otra dimensión espacio/temporal con otros protagonistas o con los mismos, se trata de un narrador metadiegético que narra una *metadiégesis* (o narración de *segundo grado*) a partir de su ubicación en la diégesis. En cada metadiégesis puede aparecer otro personaje/narrador que dé cuenta de otra metadiégesis.

Esta escalada de niveles, denominada construcción en *abismo* o *estructura abismada\**, a partir de la primera metadiégesis, es una *figura retórica\** producida por el juego de relaciones entre los elementos estructurales del relato (no del lenguaje).

En el *Rabinal Achí*, drama del teatro maya prehispánico, la diégesis está constituida por la serie de acciones en que alternan los actos gestuales y los *actos de habla\** de los personajes en el escenario, ante el público. Además hay distintas historias metadiegéticas narradas por los personajes de la diégesis y ocurridas en otra época y otro escenario, con los mismos o con otros protagonistas. Tales historias retrospectivas son metadiégesis y explican y complementan la diégesis (son restauradoras); constituyen en realidad (espacio/temporalmente) otras historias que son narradas por personajes de la diégesis: antecedentes o datos de una historia que son útiles para entender otra.

Entre la diégesis y la metadiégesis no existe una relación jerárquica. La metadiégesis puede ser de mayor importancia estructural y semántica, para el relato en su totalidad, que la diégesis a partir de la cual se genera. (V. también NARRADOR\*.)

Por otra parte, se ha venido llamando *diegetización* de la *enunciación* al uso de un conjunto de estrategias conducentes a ocultar el proceso de creación artística; es decir, a los artilugios elegidos para lograr la verosimilitud de lo relatado y para garantizar su verdad, por ejemplo: contar cómo y dónde el narrador halló un diario, una noticia, un manuscrito ajeno; cómo el *autor\** fue testigo de hechos reales, etc.

#### DIEGÉTICO (y metadiegético).

Correspondiente a la *diégesis\** o *narración\** primaria o de *primer grado* (LOTMAN). Se opone a *metadiegético*, lo tocante a la narración secundaria o de segundo grado. (V. también NARRADOR\* y ABISMO\*.)

#### DIÉRESIS (o éctasis, o diástole).

*Figura\** de dicción que consiste en alargar una *palabra\** agregándole una sílaba mediante el expediente de deshacer un diptongo articulando separadamente sus

vocales: rüido, glorioso. Es decir, se trata del fenómeno opuesto a la *sinéresis\**. Su uso puede darse en el *habla\** común o bien constituir un rasgo poético.

Como licencia poética aparece tanto en la *lengua\** griega como en la latina y, asimismo, en el español. Se trata de una *metábola\** de la clase de los *metaplasmos\** porque altera la *forma\** de la palabra y se produce por *adición\** parcial, ya que se añade una sílaba, por la disociación de una serie fónica monosilábica, en dos sílabas. Su uso responde a necesidades métricas. En latín se lograba este efecto también con la *éctasis*, que consiste en el alargamiento de una vocal breve o con la *diástole*, que resulta de la adición de una consonante, con el objeto de acabar la medida del *verso\**:

agora que süave  
nace la primavera...

VILLEGAS

Y por Dios que ha visto Encinas  
en más de cuatro ocasiones  
muchos criados leones  
y muchos amos gallinas.

RUIZ DE ALARGÓN

#### DIGLOSIA (y multiglosia, plurilingüismo o bilingüismo, diglosia).

Coexistencia, en un *discurso\**, de una variedad de *lenguas\** de distintas procedencias: sustratos, dialectos, lenguas extranjeras, que alternan, ya sea en el *habla\** cotidiana de un individuo o en sus *textos\** cuando se trata de un escritor. Son ejemplos la mezcla de los sustratos indígenas y africanos con el español culto en autores como J. María ARGUEDAS o como Nicolás GUILLÉN. En la diglosia hay otra lengua (además del castellano); cuando hay más, se llama *multiglosia*, término introducido por BALLÓN.

MARTINET llama *diglota* al individuo que ha adquirido otras lenguas con posterioridad a la lengua materna, y llama *plurilingüismo* o *bilingüismo* a la "situación de contacto de lenguas", ya sea en un individuo o en un grupo. Este mismo autor señala que, en la sociolingüística norteamericana, el término *diglosia* se opone a *bilingüismo*: el bilingüismo es el empleo indistinto de dos lenguas, alternativamente en cualesquiera circunstancias y tratándose de cualquier *tema\**; la diglosia es la distribución de diferentes usos de cada lengua conforme a diferentes circunstancias y temas.

#### DIGRESIÓN (o "digressio excursus", "egressio", "aversio").

Interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del *discurso\** ante de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un paisaje, un objeto, una situación, introducir una *comparación\**, un *personaje\**, poner un ejemplo, etc., en forma extensa, antes de retomar la materia que se venía tratando. Cuando se prolonga demasiado, rompe la unidad y puede producir un efecto de incoherencia. La "digressio" es un tipo de "aversio" (apartamiento respecto del público), pues es un apartamiento respecto del asunto tratado, y suele tomar la forma de otras *figuras\** como *licencia\**, *concesión\**, *dubitación\**, *descripción\** *apóstrofe\**.



La hipálage ha sido descrita también como un *epiteto*\* metonímico, señalándose así la relación metonímica entre el sustantivo y el adjetivo. LAUSBERG explica que el desplazamiento semántico produce una *metonimia*\*, misma que —agrega— “gracias a su carácter de construcción extraña, mueve la fantasía del público, de suerte que la retraducción a la dependencia sintáctica normal produce el efecto de algo pedestre y chabacano”. Si observamos el verso de LÓPEZ VELARDE: “un encono de hormigas en mis venas voraces”, o el de NAVARRETE: “el medroso ladrar del can hambriento”, vemos que la relación en el primer ejemplo es de poseedor/posesión [venas (hormigas) poseedoras de voracidad, que es una metáfora sinestésica de las sensaciones eróticas], mientras en el segundo ejemplo es de razón/consecuencia (el medroso no es el ladrar sino el can, como consecuencia del hambre y de la noche oscura que se describen en el *contexto*\*).

En todos estos ejemplos es posible advertir cómo el adjetivo mantiene simultáneamente una relación sintagmática —por contigüidad— y una relación vertical, paradigmática, cada una con un sustantivo distinto. Eso es lo que determina que el adjetivo se enriquezca semánticamente —en su nueva y extraña relación sintagmática— sin haber perdido el significado que proviene de su relación con otro sustantivo explícito o implícito en el *texto*\* mismo. Esta doble y simultánea significación es lo que hace *equivoco*\*, ambiguo, pluriisotópico, el *discurso*\* poético. (V. ISOTOPÍA\*).

**HIPÉRBATON** (o “*transmutatio*”, *anástrofe*, *tnesis*, *protísteron*, *histerología* o *locución prepóstera*, “*transgressio*”, “*transiectio*”, “*hysteron/proteron*”, “*inversio*”, “*reversio*”, “*perversio*”, *paréntesis*).

*Figura*\* de construcción que altera el orden gramatical (por el procedimiento de la “*transmutatio*”) de los elementos del *discurso*\* al intercambiar las posiciones sintácticas de las *palabras*\* en los *sintagmas*\*, o de éstos en la *oración*\*:

dulces daban al alma *melodías*

SIGÜENZA Y GÓNGORA

*víctima* arde olorosa de la *pira*

SANDOVAL ZAPATA

*tímido* ya *venado*

SOR JUANA

Éstas que me dictó, rimas *sonoras*

GÓNGORA

El hipérbaton introduce un “orden artificial” llamado *anástrofe*, *protísteron*, *histerología* o “*hysteron/proteron*” —inversión del orden temporal de los hechos mediante el trueque (la *permutación*\*) de la posición de los elementos en el *sintagma*\*.

Es más frecuente en *verso*\* que en *prosa*\*, pues facilita la construcción regida por el *ritmo*\* y la consecución de la *rima*\*. También sirve, en prosa o en verso, para evitar la *anfibología*\*, para poner de relieve una expresión importante, para causar una sorpresa estética al romper la convención lingüística lógica.

El espíritu de la lengua española ofrece al hipérbaton limitaciones, debido a que carece de los *morfemas*\* gramaticales de la declinación (reveladores de la *función*\* de las palabras) y hace peligrar la claridad. Sin embargo, hay variedades; se

combina, por ejemplo, con la *epífrasis* (adicción acumulativa) que, cuando contiene ideas secundarias o aclaratorias, se denomina *epexégesis*\*, la cual consiste en adaptar por agregación a una *oración*\* sintácticamente cabal, un elemento más, disociado del sintagma:

Roma lo busca, y Cartago.

La *anástrofe* (o *protísteron* o *histerología* —transposición de una palabra— o “*hysteron/proteron*” —de varias palabras—, que es *figura patética* producida por efecto de las pasiones, —en griego— (o en latín “*inversio*”, “*reversio*” —en QUINTILIANO— o “*perversio*” —que significa trueque), se da al introducir en el discurso, entre elementos “en contacto”, un orden lógico o temporal artificial, anteponiendo la expresión final (de mayor impacto afectivo) a la inicial, como en el caso de la anteposición del adnominal al nombre:

que del arte ostentando los *primores*

SOR JUANA

o de los complementos al verbo:

*Métricas armonías*

los *Querúbicos coros* alternaban

SIGÜENZA Y GÓNGORA

El *metro*\* es, con frecuencia, causa de esta figura, dice LAUSBERG. La *anástrofe* es una *metátesis*\* de palabras o *frases*\* contiguas, pues la *permutación*\* se da en contacto, por lo que en los ejemplos anteriores se combina con el hipérbaton estricto, que es a distancia y que se produce al intercalar entre otros un elemento gramatical que no pertenece a ese lugar (*paréntesis*\*).

Otra variedad del hipérbaton es la *tnesis*, es decir la intercalación encarecedora, en medio del sintagma, de ciertas partículas como la conjunción *pues*:

—¿Quieres hacerlo?

—Sí, pues, lo haré.

—Tú, pues, lo hiciste.

La inserción llamada *tnesis* es la forma más elemental de la *permutación indistinta* y constituye, como la *anástrofe* y el hipérbaton, un *metatáxa*\* producido por *permutación indistinta* de los lugares sintácticos correspondientes a las expresiones. (V. SÍNQUISIS\* y EXPLETIVO\*).

### HIPÉRBOLE.

Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo *verosímil*\*, es decir, de rebasar hasta lo increíble el “*verbum proprium*” (aunque FONTANIER recomienda no llegar a ese extremo), pues la hipérbole constituye una intensificación de la “*evidentia*”\* en dos posibles direcciones: aumentando el *significado*\* (“se roía los codos de hambre”), o disminuyéndolo (“iba más despacio que una tortuga”).

El carácter aritmético de la operación es en la hipérbole tan evidente como en la *litote*\*, en la que se dice más para significar menos, o se dice menos para significar más.

La hipérbole, que es un *tropo*\* (*metasemema*\* o *metalogismo*\*), suele presentarse combinada con otras *figuras*\*, principalmente *metáfora*\*, *prosopopeya*\*, *gradación*\*,



extracto del significado: es el resumen que hacemos al final de cada párrafo al decirnos en pocas palabras: "este fragmento dice tal cosa", por ejemplo.

**MENSAJE.**

Dentro de la teoría de la *comunicación\**, en sentido estricto un mensaje es una *cadena\** finita de *señales\** producidas, mediante reglas precisas de combinación, a partir de un *codigo\** dado, y susceptibles de ser transmitidas con un mínimo de errores, a través de un *canal\**, desde un *emisor\** que codifica hasta un *receptor\** que descodifica. Es decir, el mensaje es el objeto intercambiado, durante el acto de comunicación, entre el emisor y el receptor.

**MERISMA.** V. FONEMA.

**MESOZEUGMA.** V. ZEUGMA.

**"METÁBASIS".** V. APÓSTROFE.

**METÁBOLA.**

Este término ha sido objeto de una gran variedad de usos retóricos. A veces (en francés) se ha empleado como sinónimo de *sinonimia\**, o bien (también en francés) como cierto tipo de *repetición\**, ya sea de las mismas *palabras\** pero en orden distinto, ya sea de la misma idea ("*pleonasm\**" o *tautología*) mediante diferentes palabras. Sin embargo, con mayor frecuencia ha significado *cambio*. Este cambio puede ser el "cambio súbito de fortuna" que experimentan los *personajes\** durante la *acción\** dramática, ya sea *peripezia\** —orientada generalmente en el sentido del infortunio, ya sea *anagnórisis\**, cambio por súbito reconocimiento, que desencadena un proceso que puede ser de mejoramiento o deterioro. También puede referirse el cambio, genéricamente, a cualquier modificación observada en el interior de las palabras o de las construcciones. En este sentido son metábolos la *metátesis\**, el *hipérbaton\** o la *hipálage\**, por ejemplo.

En esta acepción general de *cambio* se ha basado el GRUPO "M", en la *Rhétorique générale*, al denominar metábolos a todas las *figuras retóricas\**, cualquiera que sea el *nivel\** de la *lengua* —que se ve afectado por ellas (fónico/fonológico, morfosintáctico, semántico o lógico), y cualquiera que sea el tipo de operación que da lugar a la figura (*supresión\**, *adición\**, *supresión/adición* o *sustitución\** y *permutación\**).

**METADIÉGESIS.** V. DIÉGESIS.

**METADIEGÉTICO.** V. NARRADOR y DIEGÉTICO.

**METADISCURSO.** V. DISCURSO LINGÜÍSTICO.

**METÁFORA** (o "translatio" y prosopopeya o personificación o metagoge y *metalepsis\**, *sinécdoque\**, *metonimia\**, *metáfora mitológica*, *epíteto metafórico*, *metáfora continuada*, *metáfora hilada*, *extrañamiento* o *desautomatización* o *singularización*).

*Figura\** importantísima (principalmente a partir del barroco) que afecta al *nivel\** léxico/semántico de la *lengua\** y que tradicionalmente solía ser descrita como un *tropo\** de dicción o de *palabra\** (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una *comparación\** abreviada y elíptica (sin el verbo):

sus cabellos (son) de oro  
el oro de sus cabellos

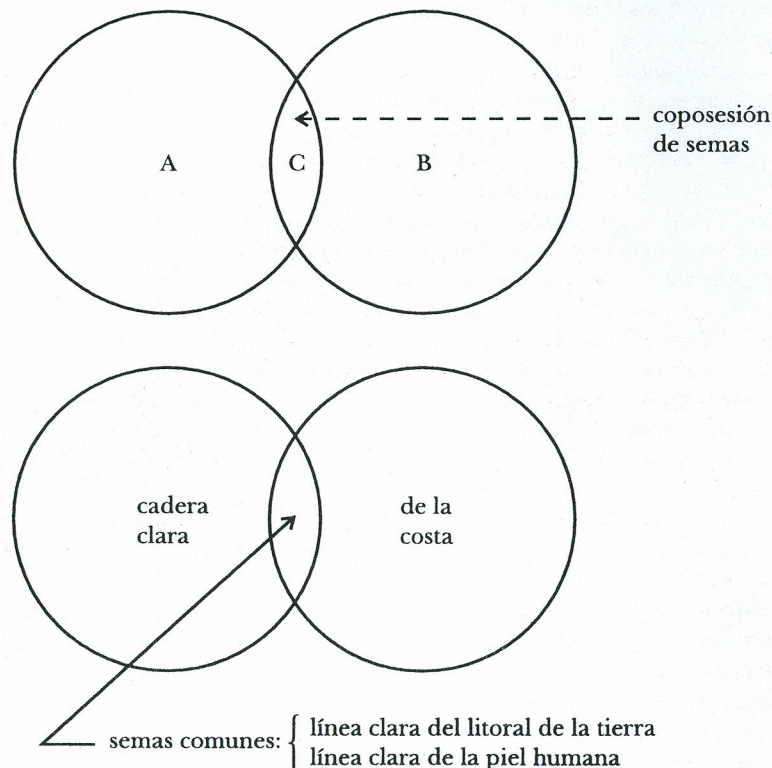
en lugar de: "cabellos *como* el oro" ("cabellos de color dorado").

La metáfora (como la comparación, el *símbolo\**, la *sinestesia\**) se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los *significados\** de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Es decir, la metáfora implica la coposesión de *semas\** (unidades mínimas de *significación\**) que se da en el plano conceptual o semántico (o la coposesión de partes, dada en el plano material o referencial, cuando la metáfora no es lingüística —GRUPO "M"—), y en esta *figura\** se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la No identidad de los dos *significantes\** correspondientes.

En la expresión:

en la cadera clara de la costa  
NERUDA

al asociarse por contigüidad significantes cuyos significados guardan entre sí una relación paradigmática de semejanza parcial (V. PARADIGMA\*), se produce una interacción de los semas comunes. De ello resulta un tercer significado que posee mayor relieve y que procede de las relaciones entre los términos implicados:





Los semas No comunes permiten reducir la metáfora al lenguaje corriente y, además, determinan la originalidad de la figura (GRUPO "M"): *humano* se agrega al significado de *costa*, de donde resulta esta metáfora de un tipo especial (denominada "metáfora sensibilizadora", *prosopopeya* o *personificación* o *metagoge*), en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima (como ocurre siempre con la metáfora *mitológica*). *Costa*, en cambio (clara porque está demarcada por la arena y por la espuma de las olas —en este caso, y en el otro por la piel) aporta otro sema: dimensión planetaria, enormidad geográfica; de donde la metáfora (visual) ofrece la imagen de una geografía entrañable, de carne, de humanidad, de fertilidad o capacidad genética: la costa tiene cadera, tiene la capacidad humana de generar vida, aumentada a dimensiones continentales, tetráqueas. Descrita desde esta perspectiva (del GRUPO "M"), en la metáfora no se advierte una *sustitución\**, de *sentidos\**, sino una modificación del *contenido\** semántico de los términos asociados.

STANFORD y WIMSATT han descrito la metáfora como resultado de un proceso puesto en marcha cuando se utiliza un término (a) en un contexto que no le corresponde (b), de donde proviene la síntesis de los semas actualizados en la relación (a) y (b), a la vez que (a) y (b) conservan —aunque sintetizados en (c)— su independencia conceptual (Princeton Encyclopedia). Ésta es también la opinión de GREIMAS que ejemplifica: "Rosa", puesta en lugar de "doncella", será leída evidentemente como "doncella", mientras desarrolla por un instante las virtualidades de perfume, color, forma, etc."

Por otra parte la metáfora (y también los demás tropos) se ha considerado un instrumento cognoscitivo (VICO), de naturaleza asociativa (Middleton MURRAY), nacido de la necesidad y de la capacidad humana de raciocinio, que parece ser el modo fundamental como correlacionamos nuestra experiencia y nuestro saber y parece estar en la génesis misma del pensamiento, pero que se opone al pensamiento lógico y que produce un cambio de sentido o un sentido *figurado* opuesto al sentido *literal* o *recto*; que ofrece una *connotación\** discursiva diferente de la *denotación\** que los términos implicados poseen, cada uno, en el diccionario, ya que —dice LAUSBERG— "dos esferas del ser son subordinadas figurativamente una a otra". Cuando la metáfora responde a una *necesidad*, es debida a una "inopia léxica", se trata de la *catácrexis\** de metáfora, de la metáfora *muerta*, *fósil*, *léxica* o *lingüística* (*pata* de la silla). Comparten este estatuto las metáforas gastadas por repetidas, inclusive las literarias ("la flor de la juventud"). La necesidad es el origen de los nombres que designan muchas de las "realidades espirituales": *espíritu* —*soplo*— (LAUSBERG).

Otras veces se han relacionado los tropos con un trabajo lingüístico en el cual se sustenta el goce, la impresión artística, y que procura una fuerza, una energía al *lenguaje\** poético.

Es decir, en la *descripción\** y explicación de esta figura ha habido muy diferentes criterios a partir de muy distintas perspectivas desde las cuales se ha analizado el problema. De este modo, la metáfora ha sido vista, ya como una comparación abreviada, ya como una *elipsis\**, ya como una *analogía\** (la *metáfora hilada* de los surrealistas ha sido descrita como una "analogía que se entrelaza con otras") o como una *sustitución\** ("*immutatio*"); o bien como un fenómeno de yuxtaposición o de fu-

sión, o como un fenómeno de transferencia o traslación de sentido —desde ARISTÓTELES hasta SEARLE— ("mientras en las *sinédoques\** y en las *metonimias\** la significación de las palabras se extiende o se limita, en las metáforas se traslada completamente", dice, por ejemplo GÓMEZ HERMOSILLA); es decir, se considera una expresión que significa algo distinto de lo que dice (S es P significa metafóricamente S es R), o se piensa como un mecanismo de interacción semántica.

Para los antiguos, los tropos eran giros lingüísticos artificiosos, *lujos* que formaban parte del *ornato*, y cuyo cuerpo léxico se desviaba de su contenido original en el *discurso\** lógico dialéctico, para dirigirse hacia un contenido distinto, con el propósito de evitar el tedio al provocar el "*shock*" *psíquico\** que la presencia de lo inesperado origina al significar "lo vario" o lo diferente inscrito entre "lo habitual", al negarse el autor a reconocer lo familiar, describiéndolo en cambio como si acabara de descubrirlo y revelando sus aspectos más raramente advertidos; es decir, al producir lo que entonces se llamaba *alienación*, más tarde (desde el siglo XVIII) *impresión estética*. y en este siglo ha sido llamado *extrañamiento* ("*ostraneniye\**"), *desautomatización\**, *singularización\**, a partir del formalismo ruso. Cuando la distancia entre los términos correlacionados es muy grande, la tradición consideró la *figura\** como una *audacia*, como perteneciente al "*audacior ornatus*"; esto es, "cuando el contexto... no es habitual en la "*consuetudo*" del nivel social o del *género\** literario". No se recomendaba la audacia sino las virtudes (opuestas): *claridad* o "*perspicuitas*" y "*aptum*"\* que es la "virtud que poseen las partes de encajar armónicamente en el todo para alcanzar una *finalidad*". Así, las metáforas audaces debían ser presentadas, en todo caso, mediante fórmulas preventivas, o debían ser acompañadas por *atenuantes* ("*remedium\**"); en otras palabras, debían ir acompañadas de un *contexto\** —diríamos hoy— que produjera una elevada tasa de *redundancia\** en el *segmento\**, para permitir la reducción de la figura.

De ARISTÓTELES procede la más antigua lucubración con que contamos respecto a la metáfora. En su pensamiento, esta figura resulta del traslado de un nombre que habitualmente designa una cosa, a que designe otra. Así, la transferencia de sentido se da de la especie al género, del género a la especie, de especie a especie y por analogía, pues él identifica cuatro tipos de metáfora y la describe como producto de un doble mecanismo metonímico: de cuatro términos, el segundo mantiene con el primero la misma relación que el cuarto con el tercero: B es a A lo que D es a C; la vejez es a la vida lo que el atardecer es al día. Entre vejez y vida —explica hoy Eco, 1971— se da la relación metonímica, y "el desplazamiento analógico se funda en la contigüidad".

La tradición posterior a ARISTÓTELES ha subrayado en esta figura —con un criterio paradigmático y sustitutivo— la relación de analogía entre ambos términos.

Desde el siglo XVIII, a partir de DUMARSAIS, la consideración acerca de la metáfora evolucionó hacia un criterio sintagmático, viéndose este tropo como producto de la unión y la combinación de los términos.

En este siglo, con fundamento en los trabajos de RICHARDS y de EMPSON, se ha reemplazado el criterio de la sustitución por el de la *interacción* semántica de las expresiones que se combinan. RICHARDS analiza el interior de la metáfora (originada, dice, a partir de pensamientos y no de palabras), y toma en cuenta tanto la idea que se sobreentiende como la que explicita cada uno de los términos que al



asociarse aporta semas para producir una significación excedente (un "surplus") de mayor grado de complejidad y novedad del que podría expresar cada uno separadamente.

En cuanto toca a la consideración de los mecanismos que generan la metáfora, y a la relación que guarda esta figura con la *metonimia*\*, con la *metalepsis*\* y con la *sinécdoque*\*, son interesantes, en estos últimos años, los trabajos del GRUPO "M". Tradicionalmente, la sinécdoque ha sido considerada como un tipo de metonimia, como una metonimia del más por el menos o del menos por el más (o de la parte por el todo o del todo por la parte). La *metalepsis*, que para algunos ha sido una figura independiente (DUMARSAIS por ejemplo), por otro lado, ha sido considerada como una metonimia del antecedente por el consecuente (como es para LITTRÉ). Y la metáfora se ha visto opuesta a todas estas figuras (aunque a veces se ha considerado a la metonimia entre las metáforas —metáfora por atribución—, como ocurre, por ejemplo, en el *Tesaurus*, tratado de corte aristotélico, de la época barroca, que también considera metáforas otras figuras como la *antítesis*\* —metáfora por oposición—, la *hipotiposis*\*, la *hipérbole*\*). Esta posición tradicional es la misma que se infiere del libro de JAKOBSON sobre la afasia, pero, en los trabajos del GRUPO "M" (*Rhétorique générale* principalmente) se ve sustituida por la polarización entre sinécdoque y metáfora respecto de la metonimia, y por la relación entre metáfora y sinécdoque, pues se describe la metáfora como producto de dos sinécdoques: una de lo particular a lo general y otra de lo general a lo particular, a pesar de que esta descripción no encajaría en todos los tipos de metáfora. "Para construir una metáfora —dice la *Rhétorique*— debemos acoplar dos sinécdoques complementarias que funcionen de manera exactamente inversa y que determinen una intersección entre los términos. La sinécdoque generalizadora procura el paso de *abedul* a *flexible*, y la particularizadora el de *flexible* a *muchacha* (cuando se dice *muchacha* para significar *abedul*: "el abedul es la muchacha de los bosques"). No hay que olvidar que esta explicación comsponde al mismo fenómeno que la tradición ha visto como un traslado de significado, como un desplazamiento semántico que se da a través de un término intermedio (*flexible*) que ofrece los rasgos comunes a los dos términos que se combinan. En los rasgos NO comunes radica la originalidad de la figura, porque al impedir la superposición completa de los significados, crean una tensión (idea que proviene de RICHARDS), y de esos mismos rasgos NO comunes se parte para "desencadenar el mecanismo de reducción", pues la metáfora atribuye a los dos *sememas*\* (uno de los cuales sí corresponde a una sustitución del *significante*\*), las "propiedades que estrictamente sólo valen para su intersección" (GRUPO "M"). La incompatibilidad semántica de los semas NO análogos "juega el papel de una *señal*\* que invita al *destinatario*\* a seleccionar, entre los elementos de significación constitutivos del *lexema*\*, aquellos que no son incompatibles con el contexto", dice LE GUERN.

Según el trabajo del GRUPO "M", la metáfora "*in absentia*" también puede verse como una sinécdoque: "una gran ballena encallada sobre las playas de Europa" (España), donde en *ballena* sólo se actualiza el sema de su forma.

JAKOBSON ve el problema de otra manera. El considera que existen dos mecanismos que permiten organizar el lenguaje en una de dos direcciones y en torno a uno de dos polos. Las relaciones de contigüidad desarrollan el discurso metoními-

co; las de similaridad, el metafórico. Ambos mecanismos son complementarios. Para JAKOBSON, el proceso metafórico se basa en la organización sémica interna de los sememas; es entre éstos donde se establece la relación de similaridad. La metáfora se manifiesta en la relación de la constitución sémica, en la sustancia misma del lenguaje, y no en el contexto, pues la relación entre el término metafórico y su *referente*\* habitual queda destruida porque se suprime —sólo en esa actualización— una parte de los semas constitutivos del semema. En cambio en el proceso metonímico la relación es *sintagmática*\*, y lo que se ve afectado es la relación externa, de contigüidad, entre el semema y el referente, entre el semema y la representación mental del objeto, entre el lenguaje y la realidad expresada conceptualmente, ya que al decir: "Leo a Neruda", la organización sémica de "Neruda" no se ve afectada, pero sí se desplaza la referencia, del libro al autor del libro; ello ocurre fuera del hecho propiamente lingüístico, en una relación lógica con un aspecto de la experiencia que "no afecta a la *estructura*\* interna del lenguaje" (LE GUERN). Por otra parte, la metonimia, en JAKOBSON, comprende también la sinécdoque.

También es interesante la idea de A. HENRI —citada por MARCHESI— de que la metáfora frustra la expectativa del lector que por ello experimenta una sorpresa al hallar un sentido distinto del esperado. Dicho sentido proviene de que la metáfora es una expresión que aparece en un *contexto*\* que es *contradeterminante* debido a que "...la determinación efectiva del contexto llega en dirección contraria a la espera".

Hay dos tipos de metáfora:

a) La metáfora "en presencia" ("*in praesentia*"), aquella en que aparecen explícitos ambos términos, hace posibles las aproximaciones más insólitas, aquellas de que sólo es capaz el genio que percibe intuitivamente lo similar en lo disímil:

El cubo de la sal, los triangulares  
dedos del cuarzo: el agua  
lineal de los diamantes: el laberinto  
del azufre y su gótico esplendor:  
adentro de la nuez de la amatista  
la multiplicación de los rectángulos:  
todo esto hallé debajo de la tierra:  
geometría enterrada:  
escuela de la sal: orden del fuego.

NERUDA

como se ve en esta "metáfora continuada" de los elementos constitutivos de la tierra (donde varios términos metafóricos corresponden a uno solo literal o recto: componente terráqueo) que desemboca luego en una *alegoría*\* (en la que todos los términos son metafóricos) del planeta que en sus entrañas posee una *geometría* (un repertorio de todas las formas geométricas) que se aprende en la "escuela de la sal", bajo la "orden del fuego".

b) Metáfora "en ausencia" (*in absentia*), que no está a medio camino, como la anterior, entre la comparación y la metáfora, y que según la tradición constituye la "verdadera metáfora":



Se trata pues de una *metábola*\* de la clase de los *metataxas*\* y se produce por *adición*\* repetitiva del esquema distributivo de los elementos sintácticos.

**SÍMIL.** V. COMPARACIÓN.

**SIMILICADENCIA.**

*Figura*\* de dicción que ocurre cuando aparecen en una situación de proximidad diferentes verbos en flexiones que corresponden al mismo tiempo y modo de la conjugación, o bien distintas clases funcionales de *palabras*\* de diferentes familias pero con terminaciones iguales o semejantes. En ambos casos la repetición de sonidos equivalentes produce un efecto similar al de la *rima*\* (consonante o asonante):

¿Cómo se debe venir  
a la Mesa del Altar?  
¡Yo digo que han de llorar!  
Yo digo que han de reír!

SOR JUANA

y, en latín, al del "homoeoptoton" y el "homoeoteleuton", especie de antecedentes históricos de la rima española.

Es una *metábola*\* de la clase de los *metaplasmos*\* porque afecta a la morfología de las palabras. Se produce por *adición*\* repetitiva. Hay semejanza de una parte del cuerpo fonético de la palabra (el *morfema*\*) y desemejanza de la otra (el *lexema*\*). En latín abarcaba las semejanzas de los casos (para unos autores) o de sus terminaciones (para otros) en la declinación y en la derivación. En español resulta equivalente pues incluye los casos de igualdad fonológica y gramatical de las terminaciones de palabras que pertenecen a una clase: sustantivos abstractos, verbigracia: *bondad*, *ansiedad*, *impiedad*.

Suele combinarse con otras figuras, como por ejemplo con la *derivación*\* y la sustitución de *morfemas*\* en:

Guardo mi pena en el penario.  
Guardo mi alma en el almario.

Nicolás GUILLÉN

Según Lázaro CARRETER la similicadencia corresponde a un momento de transición entre la rima románica y la de la *literatura*\* de la decadencia latina.

**SIMILITUD.** V. COMPARACIÓN.

**"SIMPLOCE".** V. COMPLEXIÓN.

**SIMULACIÓN.** V. IRONÍA.

**SINALEFA.**

*Figura*\* que en la poesía española consiste en pronunciar en una sola sílaba, como si se tratara de un diptongo, la vocal final de una *palabra*\* y la vocal inicial contigua de la palabra siguiente:

Sobre pupila azul con sueño leve  
tu párpado cayendo amortecido...

Juan AROLAS

Cada sinalefa resta, pues, una sílaba a la unidad métrica.

Algunas veces no se produce la sinalefa, como cuando una de las vocales pertenece a un monosílabo, o está acentuada, o es pronunciada enfáticamente:

Qué arte dominas,  
qué cielo gobiernas...

En las palabras que comienzan con *h* se hace caso omiso de ella, excepto cuando la sucede un diptongo (hueso):

y la humanidad le decía...;  
de hiedra negra en medio del perfume...

En poesía griega y latina se produce por la contracción de una vocal larga o un diptongo al final de una palabra, con una vocal o diptongo de una sílaba larga al principio de la siguiente palabra.

Se trata en todo caso de una *metábola*\* de la clase de los *metaplasmos*\* y se produce por *supresión*\* parcial.

**SINALIFA.** V. SINALEFA.

**SINATROISMO.** V. ACUMULACIÓN.

**SÍNCOPA.** (y "ecthlipsis").

*Figura*\* de dicción que consiste en abreviar una palabra suprimiendo en ella letras intermedias: *Navidad* (por *Natividad*). Su empleo suele registrar un fenómeno histórico de evolución de la *lengua*\*: *calidus*, *caldus*, *caldo*.

En su uso retórico es una *metábola*\* de la clase de los *metaplasmos*\* porque afecta a la morfología de la *palabra*\*. Se produce por *supresión*\* parcial pues se omiten letras en medio de la misma, generalmente con el objeto de reducir el número de las sílabas de un *verso*\* para que se ajuste al *metro*\*.

Cuando la síncopa consiste en la "expulsión de una consonante que forma parte de un grupo" (de consonantes), se llama "ecthlipsis" (Lázaro CARRETER): "camp-sare" (latín) *cansar* (español).

**SÍNCRESIS.** V. HIATO.

**SINCRISIS.** V. ANTÍTESIS.

**SÍNCRISIS.** V. ANÁCRISIS.

**SINCRETISMO.** V. ACTANTE.

**SINCRONÍA.** (y *diacronía*).

Estado de *lengua*\* en un momento dado de su historia, es decir, conjunto de hechos lingüísticos simultáneos, que aseguran la *comunicación*\*, fundados en la *estructura*\* propia de una lengua en un momento dado sobre el eje del tiempo y sin consideración de los fenómenos de evolución de la misma.

Este término y, el que se le opone, *diacronía*, fueron introducidos por Ferdinand de SAUSSURE. La lingüística sincrónica es pues una lingüística descriptiva de una fase de la lengua, de un estado del *sistema*\*, es decir, de la organización sistemática de los fenómenos lingüísticos, sin atender a su carácter evolutivo. La lin-



Vidrio animado que en la lumbre atinas  
con la tiniebla en que tu vida yelas...

Luis DE SANDOVAL ZAPATA

Metáfora, ésta, que sólo podemos recuperar atendiendo al título del poema a que pertenece ("Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa") y efectuando la lectura completa del soneto. De este modo advertimos que "vidrio animado" es metáfora de "mariposa", de "joven enamorado" y de la "naturaleza humana".

También son "en ausencia" las siguientes metáforas de José GOROSTIZA, construidas en torno al verbo:

Tiene el amor feroces  
galgos morados;  
pero también sus mieses,  
también sus pájaros.

que ejemplifica muy bien la repetida aseveración de que la metáfora es intraducible e imparafraseable, y de que sus implicaciones semánticas pueden ser inclusive inagotables y muy intrincadas.

En cuanto a los tipos de patrones gramaticales en que se presenta la metáfora, son muy variados. Henri MORIER enlista los siguientes:

|        |                           |
|--------|---------------------------|
| A, B   | La carne, esta arcilla... |
| B, A   | Esta arcilla, la carne... |
| AB     | La carne - arcilla        |
| BA     | La arcilla - carne        |
| A de B | Una carne de arcilla      |
| B de A | La arcilla de la carne    |
| B      | La arcilla                |

a partir de "seno de arcilla perfumada" y de "hacia mis senos luminosos nadaba mi rubia arcilla", de VALERY, colocando al final la metáfora en ausencia: B en lugar de A, que es la metáfora pura y la más compleja.

En cuanto a la *función gramatical*\*, la metáfora puede presentarse como sustantivo, en cualquiera de sus funciones posibles. Frecuentemente aparece en aposición ("Y tu *spleen*, niebla límbica, que haces...", dice NERVO), o como complemento adnominal ("Y con las manos llenas/de incendios apagados,/ de estructuras secretas,/de almendras transparentes", dice NERUDA), o en forma predicativa ("Turquesa... eres recién lavada,/recién azul celeste", dice otra vez NERUDA). Pero puede construirse también sobre un verbo, como hace también este último poeta:

El líquen en la piedra, enredadera  
de goma verde, *enreda*  
el más antiguo jeroglífico,  
*extiende* la escritura  
del océano  
en la roca redonda.  
La *lee* el sol, la muerden los moluscos,  
y los peces resbalan  
de piedra en piedra como escalofríos.

Puede fincarse la metáfora, igualmente, en un participio ("helado de angustia"), o en un adjetivo —en el "epíteto metafórico" ("alba exaltada")— o en un adverbio ("me miró secamente"). En suma, como dice FONTANIER, "todas las funciones gramaticales pueden entrar en la construcción de la metáfora, al menos en las *catacrexis*\*" (aunque es fácil constatar que hay mayor riqueza en el arte). Pero según LE GUERN las metáforas de verbo (fincadas en la incompatibilidad semántica entre el verbo y el sujeto o entre el verbo y su complemento) suelen ser de mayor eficacia ("el río despedaza su luz líquida", dice NERUDA) que cuando media el sustantivo ("encendió el corazón", en lugar de "encendió el fuego en el corazón"), e igual sucede con la combinación de sustantivo y adjetivo ("tempestad sonora de la voz", "tempestad de la voz").

En todas las formas que adopta la metáfora hay una idea que se predica acerca de otra. A veces está implícita ("en la cadera clara de la costa": la costa *posee* la forma de la cadera), y a veces está explícita, cuando hay verbo.

Las metáforas que relacionan elementos simbólicos o míticos (metáfora mitológica), elementos ya metafóricos, ofrecen mayor profundidad y mayor resonancia que las que relacionan elementos de otra naturaleza como los visuales, táctiles, etc. Pero la impresión que produce esta figura está vinculada principalmente —como en el caso de todas las demás figuras— con su originalidad.

La "metáfora continuada" es la *alegoría*\*. La prosopopeya significa también, en QUINTILIANO, lo mismo que *dialogismo*\*, y en un uso más frecuente y familiar, tono o ademán pomposo, hueco, ostentoso, afectado, grandilocuente, recargado. (V. METONIMIA\* y SINÉCDOQUE\*.)

#### METÁFORA CONTINUADA. V. ALEGORÍA y METÁFORA.

#### METÁFORA FONÉTICA.

MORIER menciona en su *Diccionario* un tipo de metáfora absoluta que describe como resultado de una intersección entre el *significado*\* y el *significante*\*. Consiste en sustituir un sonido onomatopéyico por un *sentido*\*.

iplaf!  
ichas!  
ipum!

y es posible debido a que la *onomatopeya*\* no es un *signo*\* arbitrario ni un sonido inexpresivo, sino que es una resonancia que sugiere un sentido porque los elementos comunes al significado (iplaf!=sonido que produce un cuerpo al caer en un líquido) se poñen de relieve al quedar en la "zona de (su) interferencia" con el propio significante, con su sonido.

#### METÁFORA HILADA. V. METÁFORA.

#### METÁFORA MITOLÓGICA. V. METÁFORA.

#### METÁFORA SINTÁCTICA (o transferencia de clase).

*Figura*\* de la construcción del *discurso*\*, porque altera a la *forma*\* de las expresiones. Consiste en sustituir una categoría gramatical por otra, por ejemplo un sustantivo en lugar de un adjetivo o de un verbo o de un adverbio: