Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



La Metáfora Visual Incorporada: Aplicación de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria a un Corpus Audiovisual

María Jesús Ortiz Díaz Guerra

Tesis Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

LA METÁFORA VISUAL INCORPORADA: APLICACIÓN DE LA TEORÍA INTEGRADA DE LA METÁFORA PRIMARIA A UN CORPUS AUDIOVISUAL

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

María Jesús Ortiz Díaz Guerra

Departamento de Comunicación y Psicología Social

Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA METÁFORA VISUAL INCORPORADA: 1

APLICACIÓN DE LA TEORÍA INTEGRADA 1

DE LA METÁFORA PRIMARIA 1

A UN CORPUS AUDIOVISUAL 1

1 INTRODUCCIÓN 13

1.1 Objetivos 14

1.2 Metodología 15

2 LA METÁFORA ANTES DE LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA 17

2.1 Panorama clásico 17

2.2 Siglos XVII, XVIII y XIX 19

2.3 SigloXX 20

2.4 Resumen y Conclusiones 28

3 LA METÁFORA EN LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA 31

3.1 Teoría Conceptual de la Metáfora 32

3.1.1 Experiencialismo y Corporeización 32

3.1.2 Modelos Cognitivos Idealizados 33

3.1.3 Metáfora y Expresión Metafórica 34

3.1.4 Definición de Metáfora 35

3.1.5 Dominio Origen y Dominio Destino 36

3.1.6 Proyección 37

3.1.7 Principio de Invariancia 39

3.1.8 Esquemas de Imágenes 40

3.1.9 Metáfora y Verdad 50

3.1.10 Metáforas Convencionales y Metáforas Fósiles 51

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1.11 Metáfora Conceptual y Discurso Literario 52

3.1.12 Tipos de metáforas 57

3.1.12.1 Estructurales, Orientacionales, Ontológicas y de Imagen. 57

3.1.12.2 Primarias y Complejas 65

3.1.12.3 Correlación y Familiaridad 66

3.2 Teoría de las Metáforas Primarias 68

3.3 Teoría de la Integración Conceptual 75

3.3.1 Blend o Espacio Combinado 76

3.3.2 Ejemplos de Espacios Combinados 80

3.3.3 El Espacio Combinado Metafórico 83

3.3.4 Single-scope network y Double-scope network 84

3.3.5 Figura XYZ 85

3.3.6 Megablend 86

3.4 Teorías sobre la Metonimia 87

3.4.1 Interacción entre metáfora y metonimia 90

3.5 Resumen y Conclusiones 94

4 LA METÁFORA VISUAL 99

4.1 Eikhenbaum (1927) 101

4.2 Eisenstein (1937) 102

4.3 Gombrich (1952, 1959, 1963, 1972) 105

4.4 Martin (1955) 107

4.5 Mitry (1963) 109

4.6 Aldrich (1968) 110

4.7 Dart (1968) 111

4.8 Laurot (1970) 112

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.9 Henry (1971) 112

4.10 Giannetti (1972, 1975) 114

4.11 Metz (1975) 120

4.12 Pryluck (1975) 122

4.13 Carroll (1980, 1994, 1996) 123

4.14 Kennedy (1982) 128

4.15 Clifton (1983) 129

4.16 Johns (1984) 135

4.17 Sanchez-Biosca (1985) 136

4.18 González Requena (1986) 136

4.19 Wollheim (1987) 137

4.20 Forceville (1988, 1996, 1999, 2004, 2005, 2006, 2007) 139

4.21 Hausman (1989) 146

4.22 Whittock (1990) 147

4.23 Groupe μ (1992) 157

4.24 Indurkhya (1992) 159

4.25 Kaplan (1992) 161

4.26 Rozik (1994) 162

4.27 Rodríguez & Mora (2001) 164

4.28 Laínez (2003) 165

4.29 Resumen y Conclusiones 167

5 METÁFORAS VISUALES DE CORRELACIÓN Y DE FAMILIARIDAD 179

5.1 Hipótesis de trabajo 180

5.2 Metáforas Primarias 183

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.1 LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA, LA CONDICIÓN ES FORMA, LO NORMAL ES RECTO _____ 183

5.2.1.1 Azzaro (01) _____ 188

5.2.1.2 Inversis (01) _____ 189

5.2.1.3 Requiem for a dream (03) y (06) _____ 189

5.2.1.4 País (01) _____ 190

5.2.2 LOS CONSTITUYENTES SON CONTENIDOS, LA ORGANIZACIÓN (LÓGICA) ES UNA ESTRUCTURA FÍSICA _____ 191

5.2.2.1 Cutty Sark (01, 02) _____ 191

5.2.3 LO SEGURO ES FIRME, LA FUNCIONALIDAD-VIABILIDAD ES ESTAR ERECTO, LA AYUDA ES SOPORTE _____ 192

5.2.3.1 Psiquiátrico (01) _____ 193

5.2.3.2 Eternal Sunshine (02) _____ 194

5.2.4 INTERRELACIÓN ES INTERCONEXIÓN FÍSICA _____ 194

5.2.4.1 Air France (01) _____ 194

5.2.5 SIMILITUD ES PROXIMIDAD, SIMILITUD ES ALINEACIÓN _____ 195

5.2.5.1 Citizen Kane (04) _____ 196

5.2.5.2 Range Rover (01) _____ 196

5.2.5.3 Audi (04) y (05) _____ 197

5.2.6 EXISTIR ES ESTAR LOCALIZADO AQUÍ, EXISTIR ES SER VISIBLE _____ 198

5.2.6.1 Eternal Sunshine (01) _____ 198

5.2.7 UNA CIRCUNSTANCIA ES UN LUGAR, LAS CIRCUNSTANCIAS SON ENTORNOS, LAS CIRCUNSTANCIAS SON FLUÍDOS, LOS ESTADOS SON LUGARES TEMPORALES, LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES _____ 198

5.2.7.1 Deserto Rosso (02) _____ 199

5.2.7.2 Graduate (04) _____ 200

5.2.8 LAS CIRCUNSTANCIAS SON CLIMA _____ 200

5.2.8.1 Compagnons de la peur _____ 201

5.2.8.2 Requiem for a dream (05) _____ 201

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.8.3 Finding Nemo (01) 202

5.2.8.4 La vita é bella (01) 202

5.2.9 CONSEGUIR UN PROPÓSITO ES LLEGAR A UN LUGAR, LOS MEDIOS SON SENDEROS 202

5.2.9.1 Requiem for a dream (10) 203

5.2.10 LA ACCIÓN ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO, LA COMPULSIÓN ES UNA FUERZA IRRESISTIBLE 203

5.2.10.1 Requiem for a dream (07) 204

5.2.10.2 Clockwork orange (01) y (02) 204

5.2.10.3 Requiem for a dream (03) 204

5.2.11 CAMBIO ES MOVIMIENTO, TIEMPO ES MOVIMIENTO 205

5.2.11.1 Rithm of life (01, 02) 206

5.2.11.2 Odisea de la Especie (01) 206

5.2.12 EL MATERIAL NECESARIO PARA UN PROCESO ES COMIDA 206

5.2.12.1 Adbuster (01) 207

5.2.13 CONTROL ES ARRIBA, ESTATUS SOCIAL ES ELEVACIÓN VERTICAL, FELIZ ES ARRIBA 207

5.2.13.1 Ericsson (01) 208

5.2.13.2 Requiem for a dream (08), (09) y (10) 209

5.2.13.3 Graduate (02) 211

5.2.14 INTENSIDAD EN UNA ACTIVIDAD ES CALOR, EL AFECTO ES CALOR, INTENSIDAD DE UNA EMOCIÓN ES CALOR 211

5.2.14.1 Requiem for a dream (02) y (04) 213

5.2.15 IMPORTANCIA ES TALLA/VOLUMEN 214

5.2.15.1 Piglet (01) 214

5.2.16 DIFICULTAD ES PESO 215

5.2.16.1 Binghan McCutchen (01) 215

5.2.16.2 Zumo Sunny (01) 216

5.2.17 LO BUENO ES LUMINOSO, LO MALO ES OSCURO, LO MORALMENTE BUENO ES LIMPIO 216

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.17.1 Requiem for a dream (11) 216
5.2.17.2 Graduate (05) 217
5.2.17.3 Citizen Kane (02) 218
5.2.17.4 Citizen Kane (03) y Requiem for a dream (05) 218
5.2.18 ENTENDER ES VER 218
5.2.18.1 Graduate (03) y (06) 219
5.2.19 UNA CREENCIA ES UNA POSICIÓN/ORIENTACIÓN 219
5.2.19.1 Tag Heuer (01) 220
5.2.20 LA INTIMIDAD EMOCIONAL ES PROXIMIDAD, LAS RELACIONES SON RECINTOS 220
5.2.20.1 Citizen Kane (05) 221
5.2.20.2 Requiem for a dream (01) 221
5.2.21 CANTIDAD ES ELEVACIÓN VERTICAL 222
5.2.21.1 Banesto (01) 222
5.2.22 IMPORTANTE ES CENTRAL, ESENCIAL ES INTERNO 223
5.2.22.1 Smirnoff (01) 223
5.2.23 LA RELACIÓN CAUSAL ES CONEXIÓN FÍSICA 223
5.2.23.1 Lone Star (01) 224
5.2.24 LAS CATEGORÍAS/CONJUNTOS SON REGIONES ESPACIALES DELIMITADAS 224
5.2.24.1 Font Vella (01) 224
5.3 Metáforas de Familiaridad 225
5.3.1 Audi (02) 226
5.3.2 Audi (03 227
5.3.3 CocaCola (01(, (02) y (03) 228
5.3.4 Pirelli (01) 229
5.3.5 Tag Heuer (01) y (02) 230
5.3.6 Vichy (01) 232
5.4 Resumen y Conclusiones 232

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6 ANÁLISIS DE METÁFORAS VISUALES 243

6.1 Ejemplos Recopilados/Imágenes Fijas/Cómic 244

6.1.1 Accidente de coche y Judío Ortodoxo 244

6.1.2 Capitán Haddock 245

6.1.3 Runas (01) 246

6.2 Ejemplos Recopilados/Imágenes Fijas/Pintura 247

6.2.1 Courmayeur 247

6.2.2 Libraire 248

6.2.3 Matrimonio Arnolfini 248

6.2.4 Mt St Victoire 249

6.2.5 Junge Frau 249

6.2.6 Park bei Lu (zern) 250

6.2.7 Promenades de Euclide 251

6.2.8 Rügen (01) 251

6.2.9 Tres edades del hombre 251

6.2.10 Viol 252

6.3 Ejemplos Recopilados/Imágenes Fijas/Publicidad 254

6.3.1 Adidas (01) 254

6.3.2 Audi (01) 255

6.3.3 Auriculares 255

6.3.4 Campofrío (01) 256

6.3.5 Four Roses (01) 257

6.3.6 Gafetera 259

6.3.7 Hombre Reloj 259

6.3.8 Lassale (01) 259

6.3.9 Planeta Vela 260

6.3.10 Regaliz 261

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.3.11 Renault (01) 261

6.3.12 Rifle (01) 262

6.3.13 Clerget (01) y (02) 263

6.4 Ejemplos Recopilados/Películas 264

6.4.1 2001 (01), (02) y (03) 264

6.4.2 Accident (01) 265

6.4.3 Best years (01) y (02) 266

6.4.4 Birds (01) 267

6.4.5 Blow up (01) y (02) 267

6.4.6 Braveheart (01) 268

6.4.7 Butch Cassidy (01) 269

6.4.8 Caligari (01), Nosferatu (04), M (01) 269

6.4.9 Catch a Thief (01) 270

6.4.10 Chien andalou 270

6.4.11 Ciociara (01) 270

6.4.12 Citizen Kane (01) 271

6.4.13 Deserto rosso (01) 271

6.4.14 Dr. Strangelove (01) 272

6.4.15 Enfant sauvage (01) 273

6.4.16 Eum spieva (01) 273

6.4.17 Graduate (01) 274

6.4.18 Great Dictator (01) y (02) 275

6.4.19 Greed (01) 276

6.4.20 Hamlet (01) 278

6.4.21 Imitation of life (01) 278

6.4.22 Jules et Jim (01) y (02) 278

6.4.23 Letzte Mann (01) y (02) 279

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.24 Limelight (01) 280
6.4.25 Love story (01) 280
6.4.26 M (01) y M (02) 280
6.4.27 Metropolis (01) 281
6.4.28 Modern Times (01) 282
6.4.29 Now wodzie (01) y (02) 282
6.4.30 Orphee (01) 283
6.4.31 Otto et mezzo (01) y (02) 283
6.4.32 Passion (01) 284
6.4.33 Paths of glory (01) y (02) 285
6.4.34 Potemkin (01) 285
6.4.35 Psycho (01) 286
6.4.36 Repulsión (01) 287
6.4.37 Strada (01) 287
6.4.38 Strangers of a train (01) 287
6.4.39 Taxi Driver (01) 288
6.4.40 Tom Jones (01) 288
6.4.41 Treasures of Sierra Madre (01) 289
6.4.42 Vertigo (01) 289
6.4.43 Vivre sa vie (01) y (02) 290
6.4.44 Wild Bunch (01) 291

6.5 Resumen y Conclusiones 292

7 CONCLUSIONES 303

7.1 Resumen de resultados y conclusiones 303

7.2 Futuras líneas de investigación 307

8 ANEXO 3. BASE DE DATOS 309

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

9 REFERENCIAS 313

9.1 Bibliografía 313

9.2 Páginas WEB 331

9.3 Filmografía citada 333

9.3.1 Por autor: 333

9.3.2 Por título 339

10 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y TABLAS 345

10.1 Ilustraciones 345

10.2 Tablas 351

11 ANEXO 1. LISTADO DE METÁFORAS PRIMARIAS 353

12 ANEXO 2. LISTADO DE METÁFORAS CONCEPTUALES 361

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

“Es como si la capacidad de comprender la experiencia por medio de metáforas fuera uno más de los sentidos, como ver, tocar u oír, como si las metáforas proporcionaran la única manera de percibir y experimentar muchas cosas en el mundo. La metáfora es una parte de nuestro funcionamiento tan importante como nuestro sentido del tacto, y tan preciosa como él.”

(Lakoff y Johnson, 2000)

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1 INTRODUCCIÓN

La dificultad del ser humano para comunicarse siempre me ha intrigado y, como Flaubert[1], he considerado que "nadie puede jamás dar la exacta medida de sus necesidades, ni de sus conceptos, ni de sus dolores, y la palabra humana es como un caldero roto en el que tocamos melodías para hacer bailar a los osos, cuando quisiéramos conmover a las estrellas." En este sentido, la metáfora me ha parecido un instrumento fascinante, quizás el único con el que contamos para que nuestro oso dance algo mejor. Paradójicamente o no, mi vida profesional se ha desarrollado en el ámbito de la comunicación aunque el caldero tañido ha sido el de las imágenes. Con el tiempo y las dificultades encontradas para expresar lo que necesitaba decir, mi interés por la metáfora fue en aumento hasta llegar a un punto de verdadera inquietud por el tema. Como colofón, en una de las clases que imparto en la licenciatura de Publicidad y Relaciones Públicas se suscitó un encendido debate en torno a una fotografía[2] (Ilustración 1.1) que unos consideraban metafórica o simbólica mientras que otros la identificaban como "real". Esta enriquecedora discusión supuso para mí el empujón definitivo para indagar sobre las metáforas visuales, aún más cuando pude comprobar que la bibliografía no era ni abundante, ni clarificadora.

La presente investigación pretende avanzar en el conocimiento de las imágenes metafóricas. Para ello, después de estudiar las distintas teorías sobre la metáfora, hemos considerado que las teorías cognitivas son el marco teórico ya que concibe a la metáfora como una figura imprescindible para el pensamiento que tiene distintas manifestaciones. Al

[1]Cita procedente de *Madame Bovary,* traducción de Joan Sales, Barcelona: Planeta, 1982.

[2]En las conclusiones retomaremos esta fotografía.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

considerar que la metáfora es cognitiva, y no un asunto que concierne únicamente a la poesía, se legitima la metáfora visual.



Ilustración 1.1. ¿Es una metáfora visual?

1.1 Objetivos

Una de las mayores dificultades a las que debe enfrentarse cualquier investigación sobre la metáfora estriba en las numerosas reflexiones que a partir de Aristóteles se han generado en torno al concepto. Además, desde el origen de estas reflexiones, la metáfora ha sido considera un artificio verbal lo cual la limita doblemente tanto por "artificio" como por "verbal". Nosotros hemos optado por seguir los postulados de la lingüística cognitiva sobre la metáfora ya que hemos considerado que es el marco idóneo para tratar la metáfora visual. Sin embargo, la teoría ha sido reelaborada continuamente desde la publicación de *Metaphors we live by* en 1980, la bibliografía es dispersa, abundante y apenas se ha traducido al castellano. Para terminar, en las investigaciones sobre la metáfora visual utilizan muchas veces el término metáfora como sinónimo de símbolo y las teorías apenas se ilustran convenientemente con los ejemplos. Con el presente trabajo, esperamos superar todas estas limitaciones. En resumen, los objetivos que nos planteamos alcanzar con la presente tesis son los siguientes:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. Analizar las definiciones de metáfora y las tradiciones a que ha dado lugar, desde la retórica y poética clásicas hasta las teorías cognitivas con especial hincapié en esta última por su relevancia en el ámbito que nos ocupa,

2. Intentar precisar los deslindes entre la metáfora y otras figuras retóricas o fenómenos como el símbolo,

3. Recoger, analizar y valorar las aportaciones realizadas sobre la metáfora en la imagen, tanto en la imagen fija como en movimiento, tanto en la pintura como en el cine o la publicidad.

4. Ilustrar audiovisualmente los distintos ejemplos recogidos en la bibliografía y confeccionar una Base de Datos para su consulta.

5. Proponer una caracterización de las metáforas visuales desde una perspectiva cognitiva y elaborar una taxonomía propia con los ejemplos correspondientes.

Por último, y como no podía ser de otro modo, la presente investigación debería responder, aunque con justificado retraso, a los alumnos que aquel día debatieron sobre la metáfora en torno a una fotografía.

1.2 Metodología

Para conseguir los objetivos propuestos, vamos a proceder del siguiente modo:

1. Consulta de distintas compilaciones sobre la teoría de la metáfora desde Aristóteles hasta el siglo XX para después dirigirnos a aquellas que nos resulten adecuadas al estudio de la metáfora visual.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2. Rastreo sistemático de las distintas aportaciones sobre la metáfora dentro de la lingüística cognitiva desde sus orígenes hasta hoy día.

3. Recopilación de la bibliografía existente sobre la metáfora en la imagen.

4. Búsqueda y digitalización de los ejemplos de metáforas visuales que se cita en dicha bibliografía. Estos ejemplos, y algunos más que hemos añadido nosotros, constituye el corpus de nuestra investigación.

5. Organización de los ejemplos digitalizados en una Base de Datos para su análisis aplicando las teorías sobre la metáfora de la lingüística cognitiva.

En la presente tesis hemos seguido una metodología cualitativa antes que cuantitativa. Queremos demostrar que existen las metáforas visuales y que su estudio encaja en el paradigma de la lingüística cognitiva. Nuestra postura es formalista, cercana a la de Eisenstein o, en algunos aspectos, a Arnheim. Consideramos como Bertolt Brecht que "La forma es el fondo que reaparece en la superficie" (Catalá, 2001:61) o como Arnheim que "Form is the visible shape of content" (Arnheim, 1994:115). Creemos que en la construcción de una imagen, que en su forma, se encuentran presentes los mecanismos cognitivos metafóricos *in-corporados* descritos por la Teoría Cognitiva de la Metáfora y su posterior reelaboración en la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2 LA METÁFORA ANTES DE LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA

La metáfora ha sido tratada a lo largo de la historia desde puntos de vista y ámbitos tan diferentes como la retórica, la crítica literaria, la filosofía del lenguaje o la literatura. La tarea de revisar las principales teorías desde Aristóteles hasta nuestros días es enorme y excede el propósito de esta tesis pero también es innecesario puesto que, afortunadamente, otros las han resumido como Hawkes (1972) o Ricoeur (1980). Sin embargo, hemos considerado conveniente señalar los hitos históricos dividiendo este capítulo en tres apartados. En primer lugar, el panorama clásico con Aristóteles a la cabeza. En segundo lugar, los siglos XVII, XVIII y XIX donde comienzan a vislumbrase el origen cognitivo de la metáfora. Por último, se recogen las teorías aparecidas en el siglo XX anteriores a 1980, año de la publicación de *Metaphors we live by* que supone el origen oficial[3] de la Teoría Cognitiva de la Metáfora que nosotros vamos a aplicar a la metáfora visual.

2.1 Panorama clásico

Desde que el ser humano empezó a reflexionar sobre el lenguaje podemos encontrar afirmaciones sobre esta figura pero, quizás, la primera definición precisa del término es la que hizo Aristóteles en el siglo IV antes de Cristo en *Poética*[4]:

> "Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía (...). Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del

[3] Lakoff (1993) afirma que recogen el testigo de Reddy (1979).

[4] Hemos seguido la traducción de García Yebra (1974).

> segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido. Así, por ejemplo, la copa es a Dionisos como el escudo es a Ares; [el poeta] llamará, pues, a la copa «escudo de Dionisos» y al escudo «copa de Ares».” (*Poética,* 1457b5-26).

La definición aristotélica caracteriza a la metáfora como un desplazamiento y distingue cuatro tipos de las cuales dos son metonimias y dos metáforas. Para Ricoeur (1980), la definición de Aristóteles tuvo varias consecuencias. En primer lugar, la metáfora queda vinculada al nombre. En segundo lugar, la metáfora se entiende como desviación. Por último, la metáfora se define en términos de movimiento ya que *meta-ferein* es llevar algo de un lugar a otro. Sin embargo, al contrario que Ricoeur (1980), Turner (1997) considera que Aristóteles fue el primero en percibir el origen cognitivo de la metáfora y que la atribución literalista se encuentra en una traducción incorrecta del griego ya que donde se ha venido diciendo “nombre” debe decirse “expresión”.

Por otro lado, en *Retórica*[5], Aristóteles intenta distinguir entre comparación y metáfora afirmando que la comparación es una metáfora desarrollada. *“*Aquiles se abalanzó como un león*”* es una comparación pero “el león se abalanzó” refiriéndonos a Aquiles es una metáfora. Es decir, la metáfora suprime la partícula que marca la comparación y por tanto es superior, es más densa, más breve, sorprende y proporciona una instrucción rápida. Además, le atribuye una peculiaridad: la metáfora hace imagen, pone ante los ojos, tiene el poder de visualizar las relaciones (*Retórica,* 1406b).

[5]Hemos seguido la traducción de Quintín Racionero (1990).

Años más tarde, el Quintiliano de *Institutio Oratoria* hereda la cercanía entre metáfora y comparación distinguiendo entre "figuras" y "tropos". Los tropos se definen por la sustitución de la expresión propia por otra de sentido figurado entre los que se encuentran la metáfora "in praesentia" y la metáfora "in absentia". Un ejemplo de la primera es "Aquiles es *un león*" mientras que de la segunda lo sería "*El león* se abalanzó" refiriéndonos a Aquiles.

El ocaso de la retórica propició la idea de la metáfora como adorno del discurso cuya función es procurar placer estético. Esta idea que encontramos a partir de Quintiliano se va consolidando a lo largo de todo el Medievo y la Edad Moderna.

2.2 Siglos XVII, XVIII y XIX

Durante los siglos XVII y XVIII algunos autores son contrarios a concebir la metáfora sólo como adorno ya que opinan que la metáfora posee la cualidad de acceder a realidades no manifestadas en el lenguaje literal. En el siglo XVIII destaca por su concepción corpórea de la metáfora, adelantándose dos siglos a la Teoría Cognitiva de la Metáfora, la obra *Ciencia Nueva* de Giambattista Vico. Para este autor, las metáforas utilizadas en el lenguaje diario fueron originadas por percepciones vividas de las que no somos conscientes racionalmente.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el siglo XIX, los autores románticos también empiezan a apuntar que existe una relación natural entre metáfora y lenguaje. Por ejemplo, en su ensayo sobre *La Tempestad* de Shakespeare, Coleridge afirma que la metáfora se genera por una asociación de ideas anticipándose así a la Teoría de la Interacción. A pesar de estos apuntes, sigue predominando la idea de la metáfora como adorno literario y no será hasta bien entrado el siglo XX que cambie esta concepción.

2.3 Siglo XX

Richards inicia un giro innovador con *The Philosophy of Rethoric* publicado en 1936 al retomar la amplitud de la retórica aristotélica y colocarla en el plano de la comprensión y de la comunicación. La retórica se entiende por tanto como una teoría del discurso y del pensamiento como discurso. No hay en su obra ningún intento de clasificar las figuras y no se alude a la metáfora oponiéndola a otras figuras. Concibe que se encuentra presente en el uso ordinario del lenguaje y que la principal característica es mantener simultáneamente activos dos pensamientos sobre cosas diferentes en el seno de una palabra o expresión. No se trata entonces de un desplazamiento de palabras sino de una relación entre pensamientos. Sin embargo, los dos pensamientos no están al mismo nivel ya que se describe uno con los rasgos de otro. Propone llamar "tenor" ("dato" en castellano) a la idea subyacente y "vehicle" ("transmisión" en castellano) a la idea bajo la que se percibe la primera. En "El hombre es *un lobo*", "hombre" es dato y "lobo" es transmisión. Es necesario remarcar que, al contrario que lo que opinaba Aristóteles, no hay traslación sino que tenor y vehicle son las mitades de un todo, la metáfora se engendra por presencia simultánea y por interacción. Al insistir en el hecho de que la metáfora, más que una translación es un intercambio de ideas, Richards se anticipa a las teorías cognitivas.

El camino comenzado por Richards fue seguido por otros como Max Black quien publicó en 1962 *Models and Metaphors*. Este autor se propone elaborar una gramática lógica de la metáfora intentando responder a preguntas como qué relaciones hay entre metáfora y comparación, cómo se reconoce una metáfora o qué efecto busca. Según Ricoeur (1980), Max Black marca un avance decisivo en el estudio de la metáfora en tres puntos:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. La estructura de enunciado metafórico. Para Black, la metáfora es una frase o expresión en las que ciertas palabras se emplean metafóricamente y otras no, lo que la diferencia de la alegoría o el enigma. La palabra metafórica es el "focus" ("foco" en castellano) y el resto de la frase el "frame" ("marco" en castellano). En "El hombre es *un lobo*", "el hombre" es el marco y "un lobo" es el foco. Aunque el foco sea el mismo, un cambio de marco supone una metáfora distinta.

2. La instauración de una teoría sustitutiva. En lugar de emplear una determinada expresión literal, el locutor elige sustituirla por otra tomada en un sentido diferente del normal. La comparación sería un caso particular de sustitución.

3. La explicación del funcionamiento de la interacción entre foco y marco. Richards ya nos ponía sobre la pista sugiriendo que el lector de una metáfora relaciona dos ideas pero Black nos explica cómo. En "El hombre es *un lobo*", el foco (lobo) funciona en virtud de opiniones y prejuicios que rigen en una comunidad de hablantes. Al relacionar hombre con lobo se evocan lugares comunes, la metáfora suprime ciertos detalles y acentúa otros, es decir, organiza nuestra visión del hombre, confiere lo que se denomina un "insight".

Tanto Richards como Black son los máximos representantes de la denominada Teoría de la Interacción que Ricoeur (1980) contrapone a la Teoría del Concepto de Hedwig Konrad quien en *Étude sur la métaphor* de 1939 considera que la metáfora tendría que ver con la relación entre significación lingüística y concepto lógico. El concepto tiene como función distinguir y definir el objeto asignándole un orden, una estructura. La metáfora no formaría parte del uso normal de la palabra y los cambios de sentido metafóricos son lógico-lingüísticos. La metáfora, así, no consiste en percibir el orden de una estructura sino

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

en olvidar y abstraer varios atributos que el término metaforizado evoca en nosotros. Por tanto, cuando llamamos *cola* a una fila de personas pasamos por alto todos los rasgos conceptuales excepto la forma larga, idea que se anticipa a la Teoría Cognitiva de la Metáfora.

Los estudios de Hedwig Konrad han quedado en muchos aspectos sin continuación debido a la semántica saussuriana y a la aparición de una semántica más empírica como la que representa Stephen Ullman (sobre todo en *The Principles of Semantics* de 1951 y *An Introduction to the Science of Meaning* de 1962*)*. Para Ullman y los lingüistas de la escuela de Saussure, la metáfora es un cambio de sentido que tiene su explicación en la imprecisión de las fronteras semánticas y el carácter acumulativo vinculado al sentido de las palabras. Es decir, la palabra no sólo puede tener varios sentidos sino que además puede adquirir uno nuevo sin perder los anteriores. Esta capacidad de acumulación es fundamental para la comprensión de la metáfora.

La relación nombre-sentido no es unívoca, no hay un único nombre con un único sentido exceptuando algunos vocabularios como el científico, por ejemplo. En la sinonimia encontramos un sentido para varios nombres y en el caso de la homonimia un nombre para varios sentidos. También podemos observar para cada nombre y para cada sentido un campo asociativo lo que posibilita la existencia de las metáforas. Estos campos asociativos permiten matices y sustituciones en el nombre, en el sentido o en ambos a la vez. Se constituyen por contigüidad o por semejanza tanto para el nombre como para el sentido por lo que pueden ser de cuatro tipos: asociación por contigüidad del nombre, asociación por semejanza del nombre, asociación por contigüidad del sentido y asociación por semejanza del sentido. La metáfora tiene que ver con esta última, la asociación por

semejanza del sentido. Según esta explicación, la metáfora debe su relación por semejanza del sentido al hecho de conservar el parentesco con la comparación de dos términos. Para Ullman la metáfora es una comparación condensada. Es decir, se da prioridad a la metáfora denominada "in praesentia".

Ricoeur (1980) opina que esta teoría tiene sus límites ya que opera con elementos (nombre y sentido) e identifica comparación con sustitución pero no explica más que sustituciones que desembocan en nuevas denominaciones. Pero el principal obstáculo de la interpretación psicológica de la metáfora es que constituye un obstáculo para el reconocimiento de los intercambios entre la palabra y la frase.

La separación entre semántica y psicología supuso el surgimiento de la semántica estructural. Para estos lingüistas el esfuerzo consistió en incorporar la noción de "desviación" al nivel de palabra para estudiar los tropos y retomar la retórica clásica. Jean Cohen (*Structure du langage poétique*, 1966) define desviación partiendo de un grado cero relativo, un uso del lenguaje menos marcado desde el punto de vista retórico: el lenguaje científico. La adopción de este nivel referencial permite definir cuantitativamente la noción de desviación y medirla en cualquier lenguaje. La desviación como violación sistemática del código de la lengua supone preguntarnos si la metáfora lo es. Para Cohen, la metáfora no es desviación como tal porque sólo la hay si se toman las palabras en sentido literal. Por ejemplo, cuando Mallarmé dice "El cielo *está muerto"*, el predicado "*está muerto*" sólo puede corresponder a seres vivos por lo que aplicarlo al cielo no es pertinente pero la metáfora interviene para reducir la desviación creada por la impertinencia. La impertinencia es una desviación que se sitúa en el plano sintagmático y la metáfora es una desviación que se sitúa en el plano paradigmático. Es decir, en primer lugar se plantea la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

desviación y se percibe la impertinencia del enunciado para que, a continuación, se reduzca la desviación al concebirse como metáfora.

Dentro también de la semántica estructural, el Groupe μ (*Rhétorique générale*, 1970) se propuso devolver a la teoría de las figuras toda su amplitud y seriedad. Para estos lingüistas, la metáfora es un metasema, es decir, pertenece a las figuras de las palabras, como en la Retórica Clásica, y es un fenómeno de sustitución. La novedad del Groupe μ estriba en que explican la sustitución como una modificación que recae en el conjunto de semas nucleares. Esto implica que existe un "grado cero" de significación y que la metáfora es una sustitución en la esfera de selección. La desviación creada es percibida gracias a una marca. Según este grupo, un término se puede descomponer de dos formas:

- Tipo Π: el referente se descompone en distintas partes. Por ejemplo, un árbol se puede descomponer en "ramas", "tronco", "hojas", "raíces".

- Tipo Σ: el referente se descompone siguiendo una distribución. Siguiendo con el ejemplo anterior, "árbol" se puede descomponer en "pino", "abeto", "olivo", etcétera.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A partir de esta consideración, el Grupo μ habla de dos tipos de sinécdoques: la generalizante y la particularizante. Así podemos encontrar:

- Sinécdoque generalizante Tipo Π: Al decir "se bebió *la copa*" se toma el todo por la parte.

- Sinécdoque generalizante Tipo Σ: Por ejemplo, decir "*mortales*" en lugar de "hombres".

- Sinécdoque particularizante Tipo Π: Es cuando se toma la parte por el todo. Por ejemplo, "*vela*" en lugar de "barco".

- Sinécdoque particularizante Tipo Σ: Por ejemplo, hablar de "noche *zulú*" en lugar de "noche negra".

Para el Grupo μ, una metáfora es el producto de dos sinécdoques. Los únicos requisitos son que las sinécdoques sean complementarias (generalizante más particularizante o al revés) y que sean homogéneas en cuanto al modo de descomposición. Evidentemente, el hablante no tiene conciencia de estas operaciones pero para Ricoeur (1980) esta teoría no explica lo que constituye la especificidad de la metáfora y la somete a un sistema que no admite más que adiciones y supresiones de semas omitiendo las operaciones predicativas.

En la Retórica Clásica, el lugar asignado a la metáfora se encontraba entre los tropos por semejanza. La semejanza actúa en primer lugar entre las ideas cuyos nombres son las palabras y es ante todo el motivo del préstamo, el fundamento de la sustitución. Sólo un autor ha intentado disociar la semejanza de la teoría de la sustitución y es Paul Henle quien en su artículo "Metaphor" (en *Language, Thought and Culture*, 1958) concibe la metáfora como todo deslizamiento del sentido literal al sentido figurado, *decir algo a través de*. La metáfora se puede parafrasear. La diferencia entre la metáfora trivial y la metáfora poética es que la paráfrasis de la metáfora poética es interminable. Para Henle, la expresión metafórica funciona primero literalmente y luego icónicamente, designando de modo indirecto otra situación semejante. Esta aptitud distingue a la metáfora de los demás tropos y permite que sea capaz de extender el vocabulario o aumentar nuestro modo de ver. Las teorías de Paul Henle no han tenido continuidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El enfoque de Marcus B. Hester (*The Meaning of Poetic Metaphor*, 1967) introduce un nuevo concepto en el estudio de la metáfora, el "seeing as" o "ver como" de origen wittgensteiniano. El "ver como" es el lazo entre transmisión y dato de I.A. Richards, es la relación intuitiva que mantiene unidos el sentido y la imagen cuya procedencia es una imagen ambigua. Hay una estructura B que puede verse como una figura A o C. En el caso de la metáfora, A es el dato y C la transmisión y lo que hay que construir es el elemento común B, lo que convierte a A y C en semejantes. De este modo, lo verbal y lo no verbal se unen para crear imágenes del lenguaje, se establece un puente entre lo verbal y los *cuasi*-visual. Pero el concepto "ver como" tiene otra ventaja. Ver A como C incluye que A no es C.

Dentro de las aproximaciones pragmáticas sobre la metáfora destacan Searle, Grice y Sperber & Wilson. Searle (*Speech Acts,* 1969) se propone explicar cómo es posible que en la metáfora sea diferente el significado otorgado por el hablante y el significado léxico. No es que una oración pueda tener dos significados diferentes, a no ser que sea polisémica, sino que se pueden usar de formas diferentes bien para transmitir la información contenida en su representación semántica, bien para decir algo más de lo que tal representación comporta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para que el oyente reconozca el carácter metafórico de un enunciado debe reconocer que esa es la intención del hablante. Para Searle, los mecanismos que el hablante utiliza para dar a conocer sus intenciones se encuentran en determinar las condiciones de verdad del significado literal de una oración. Cualquier oración que tenga un significado literal tendrá un valor de verdad. Por tanto, rechaza que la interpretación de la metáfora esté contenida en el enunciado lingüístico sino que, por el contrario, se debe a mecanismos exteriores.

Grice introduce en 1975, con su artículo “Logic and conversation” el concepto de Implicatura que son las inferencias que realiza el oyente mediante el contexto o su conocimiento y que no son dadas por el hablante. También introduce el Principio de Cooperación, un conjunto de normas que observan los interlocutores. Si un hablante pregunta “¿Quieres un trozo de pastel?” y el otro le contesta “Estoy a dieta”, se entenderá la negativa gracias a la Implicatura y al Principio de Cooperación. Del mismo modo, en el lenguaje figurado se aplican estas máximas.

La Teoría de la Relevancia de Sperber & Wilson (*Relevance. Comunication and Cognition*, 1986) apunta que el lenguaje interpreta el pensamiento mediante una relación descriptiva y el pensamiento representa la realidad mediante una relación interpretativa. El pensamiento puede mantener dos relaciones distintas debido a su flexibilidad. Todo el proceso está sujeto al Principio de Relevancia que regula la comunicación en términos de coste y rendimiento cognitivo. La información contextual, por ejemplo, disminuye el coste cognitivo de una proposición y, por lo tanto, aumenta su relevancia. Los posibles enunciados que no son consistentes con el Principio de Relevancia se descartan en el proceso de interpretación.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para estos autores el hablante usa metáforas, al igual que otros actos de habla indirectos, porque aumentan los efectos contextuales y al mismo tiempo incrementan la relevancia. Así pues, las dos características de las metáforas son:

1. Interpretan un pensamiento del hablante que puede ser complejo y no parafraseable mediante un enunciado literal.

2. Tienen mayores efectos contextuales que los enunciados literales. Es el caso de metáforas convencionales como “Esta habitación es *una pocilga*” que dice más que “Esta habitación está desordenada y sucia”.

En el ejemplo anterior, “Esta habitación es *una pocilga*”, la palabra “pocilga” posee unas implicaciones muy fuertes de insalubridad y suciedad pero existen otras metáforas convencionales en las que estas implicaciones son más débiles. Por ejemplo, si decimos “Pedro es *una apisonadora*” tendremos que elegir qué implicaciones son las relevantes (capacidad para remover obstáculos, ignorar los problemas con los que se encuentra, etcétera.) ya que el término “apisonadora” no es tan estable como “pocilga”. Las metáforas poéticas constituirían para Sperber & Wilson un caso extremo de esta utilización cotidiana de metáforas con implicaciones más débiles. La responsabilidad y libertad de interpretar la metáfora es prácticamente total. Los lectores pueden escoger entre múltiples implicaciones débiles aquellas que más se ajusten a su entorno cognitivo y sean relevantes. Para Bustos (2000), este enfoque adolece de un defecto y es que da por supuesto que el uso de metáforas está dirigido a interpretar ideas que el hablante no puede comunicar eficientemente de otra manera. Es decir, existen metáforas porque expresan pensamientos de una forma cognitivamente eficiente de acuerdo con el principio de relevancia. En nuestra opinión, precisamente este “defecto” constituye su principal virtud.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.4 Resumen y Conclusiones

Hemos examinado las teorías más significativas que se han escrito sobre la metáfora desde Aristóteles hasta el último tercio del siglo XX cuando surge la lingüística cognitiva. La mayoría de ellas distinguen entre lenguaje literal y metafórico siendo el primero el relevante para la comprensión del mundo mientras que el segundo es un

adorno. Durante el siglo XIX, autores como Vico o Coleridge empiezan a vislumbrar que la metáfora es un fenómeno mental antes que del lenguaje. Con la Teoría de la Interacción, Richards ya no concibe la metáfora como adorno sino como un intercambio de ideas. La metáfora está constituida por el Tenor/Dato y el Vehicle/Transmisión. Para Max Black la metáfora organiza nuestra visión a través de lo que denomina "insight" y está constituida por el Frame/Marco y el Focus/Foco. Por último, para Marcus B. Hester, la metáfora se caracteriza por el "seeing as" que es un puente entre lo verbal y lo cuasi visual.

Searle, Grice y Sperber & Wilson se aproximan a la metáfora desde una perspectiva pragmática. Searle afirma que el carácter metafórico de un enunciado se deduce del contexto. Grice introduce las máximas de Implicatura, Inferencias del Oyente y Cooperación, conjuntos de normas establecidas entre interlocutores. Estos principios se encuentran presentes en el lenguaje figurado. Por último, Sperber & Wilson con su Teoría de la Relevancia destacan que las metáforas se utilizan porque son más eficaces que el enunciado literal.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los tratamientos semánticos y pragmáticos sufrieron un cambio de perspectiva con las teorías cognitivas, y la metáfora pasó de ser un fenómeno lingüístico o una figura retórica del lenguaje para convertirse en un fenómeno mental, un proceso mediante el que aprehendemos y organizamos nuestro conocimiento, como recurso cognitivo básico que ha de ser explicado en términos evolutivos, como proceso habitual que impregna nuestro pensamiento y que por lo tanto se refleja en nuestro lenguaje. Así concebida, la metáfora se convierte en una de las líneas principales de investigación de la Lingüística Cognitiva junto a la teoría de prototipos y la gramática cognitiva (Cuenca y Hilferty, 1999). En el

capítulo siguiente resumimos las aportaciones más significativas en torno a la metáfora que han tenido lugar dentro de este paradigma.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3 LA METÁFORA EN LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA

Las Ciencias Cognitivas[6] ignoraron durante mucho tiempo a la metáfora por varios motivos pero sobre todo porque inicialmente concibieron la inteligencia y la mente como una especie de programa de software donde el problema del lenguaje figurado no tenía lugar. Lakoff & Johnson (1999) denominan a esta etapa como "Primera Generación de la Ciencias Cognitivas" o "Ciencia Cognitiva de la Mente Des-Incorporada" (Disembodied Mind). Posteriormente, durante la "Segunda Generación de las Ciencias Cognitivas" o fase de Mente In-Corporada (Embodied Mind), los investigadores empezaron a plantearse que el cerebro no es independiente del cuerpo y que la cognición está determinada por una organización biológica, anatómica, bioquímica y neurofisiológica.

Dentro de esta Segunda Generación, la metáfora ha desempañado un papel central en las investigaciones[7] sobre todo a partir de la publicación en 1980 de *Metaphors we libe by* de Lakoff & Johnson. Desde entonces, la Teoría Conceptual de la Metáfora ha sufrido distintas reelaboraciones y, actualmente, se ha transformado en lo que Lakoff & Johnson (1999) denominan la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria que incorpora la Teoría de la Integración Conceptual de Fauconnier & Turner, la Teoría de la Metáfora Primaria de Grady, la Teoría de la Combinación de Johnson y la Teoría Neuronal de Narayanan. Si para Rohrer (1995) una buena teoría cognitiva de la metáfora debería incluir varios niveles de investigación desde el nivel celular y neuronal hasta las operaciones mentales y el sistema

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[6] Las Ciencias Cognitivas agrupan campos tan dispares como la inteligencia artificial, la filosofía, la antropología, la psicología, la neurofisiología o la lingüística.

[7] Cuenca & Hilferty (1999) afirman que son tres las líneas de investigación de la lingüística cognitiva: la teoría de los prototipos, la semántica cognitiva y la teoría de la metáfora.

cognitivo[8], la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria cumple estos requisitos. A continuación, resumimos las principales aportaciones de estas teorías que luego intentaremos aplicar a las metáforas visuales.

3.1 Teoría Conceptual de la Metáfora

El origen de la Teoría Conceptual de la Metáfora se encuentra, fundamentalmente, en *Metaphors We Live By* de Lakoff[9] & Johnson publicado en 1980 donde se establece que la metáfora no es un recurso poético sino que impregna la vida cotidiana, el pensamiento y la acción, hasta los más mínimos detalles. El sistema conceptual del ser humano, dicen Lakoff & Johnsosn, está estructurado parcialmente por las metáforas y por esta razón son posibles las metáforas lingüísticas tanto convencionales como literarias o poéticas. Frente al objetivismo, para el que la realidad existe al margen de la comprensión humana, estos teóricos consideran que la metáfora es una estructura omnipresente que impregna y tamiza nuestra percepción del mundo.

La Teoría Conceptual de la Metáfora ha acuñado distintos términos y definiciones que explicamos a continuación:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1.1 Experiencialismo y Corporeización

Lakoff & Johnson (1980) consideran que el paradigma en que se inserta su teoría es experiencialista, término que acuñan oponiéndolo al paradigma objetivista para quien el pensamiento consiste en la manipulación de símbolos abstractos que se corresponden con

---

[8] Rohrer (1995) demuestra con investigaciones neuronales que, al contrario de lo que afirma Searle, no es cierto que las expresiones se procesen primero literalmente y luego, si no es posible esta lectura, de modo figurado. Por esta razón, defiende el enfoque interdisciplinar.

[9] Lakoff (1993) afirma que recogieron las líneas maestras trazadas por Reddy en su artículo "The conduit metaphor" publicado en 1979.

entidades y categorías existentes en la realidad. Por el contrario, el paradigma experiencialista considera que el pensamiento depende de nuestras experiencias físicas y sus proyecciones metafóricas. El acceso a la realidad se encuentra filtrado por nuestra naturaleza corpórea, de ahí que se hable de "embodiment" (Johnson, 1987), es decir, de "corporeización" del pensamiento (Barcelona, 2000).

3.1.2 Modelos Cognitivos Idealizados

Lakoff (1987*a*) introduce el concepto de Modelos Cognitivos Idealizados (MCI) que son entidades estructuradas con las que organizamos nuestro conocimiento equivalentes a los marcos de Fillmore (1985) o a los espacios mentales de Fauconnier (1994). Son "idealizadas" porque son abstracciones surgidas de la experiencia humana. Cifuentes (1994:43) resume la función de los MCI del siguiente modo:

> "Las expresiones lingüísticas obtienen su significación al ser asociadas directamente con M.C.I, siendo los elementos de los M.C.I. directamente comprendidos en términos preconceptuales de la experiencia, o indirectamente a través de ellos mediante procesos metafóricos o metonímicos".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Lakoff (1987*a*) distingue cuatro *gestalt* o estructuras conceptuales: estructura proposicional, estructura de esquema de imágenes, proyecciones metafóricas y proyecciones metonímicas:

1. MCI con estructura proposicional. Especifican elementos, sus propiedades y las relaciones entre ellos. Una palabra como "martes" sólo se entiende en la

estructura de tiempo de nuestra cultura. Es un MCI porque esta idealizado, no es natural. Equivale a los marcos de Fillmore (1985).

2. MCI con estructura de esquemas de imágenes. Se basan en los esquemas de imágenes que describe Johnson (1987). Por ejemplo, el concepto arriba-abajo.

3. MCI de proyección metafórica. Son correspondencias entre el dominio origen y el dominio destino.

4. MCI de proyección metonímica. Son correspondencias entre un dominio y uno de sus subdominios.

Estos sistemas de estructuración proporcionan marcos, esquemas de imagen, metáforas y metonimias. Ruiz de Mendoza señala que las metáforas y las metonimias son modelos operativos y que los esquemas de imágenes son un modelo abstracto lo que permite su aplicabilidad disminuyendo el esfuerzo de procesamiento (Fornés & Ruiz de Mendoza, 1998).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1.3 Metáfora y Expresión Metafórica

La Teoría Conceptual de la Metáfora distingue entre metáfora conceptual y expresión metafórica (Lakoff, 1993). La metáfora es la proyección conceptual que estructura el pensamiento mientras que la expresión metafórica es una expresión individual basada en una metáfora. Se ha adoptado la convención de escribir las metáforas con letras versalitas y las expresiones metafóricas con cursivas. Así, de la metáfora UN ARGUMENTO ES UNA GUERRA podemos encontrar expresiones metafóricas como "*Ganó* la discusión", "Sus argumentos *fueron derribados"* o "*Defendía a capa y espada* sus ideas".

3.1.4 Definición de Metáfora

Lakoff & Johnson (1980: 5/2001: 41) definen la metáfora con la siguiente frase célebre: "The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another"/"La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra". Al entender y experimentar una cosa en términos de otra, las metáforas nos permiten percibir un determinado aspecto del concepto que estructuran aunque, al mismo tiempo, nos oculta otros y de ahí su poder. A veces, un mismo concepto se estructura con distintas metáforas por lo que se destacan aspectos diferentes del mismo. Es lo que sucede con "argumento" que se estructura con tres metáforas diferentes: UN ARGUMENTO ES UN VIAJE, UN ARGUMENTO ES UN EDIFICIO[10], UN ARGUMENTO ES UN RECIPIENTE.

Las metáforas corresponden a algunos tipos naturales de experiencia (nuestros cuerpos, la interacción con el ambiente físico, la interacción con otras personas) o de un conocimiento convencional. Las metáforas relacionadas con la experiencia son, por ejemplo, las que tienen que ver con la postura erguida, hacia delante, y hacia arriba. Así, consideramos como positivo ARRIBA y DELANTE mientras que ABAJO y DETRÁS es negativo. Sin embargo, LA VIDA ES UN VIAJE provienen de un conocimiento convencional que utiliza nuestro conocimiento sobre viaje que incluye viajeros, rutas, lugares donde ir, etcétera. Entender la vida como un viaje es proyectar el esquema de viaje sobre el esquema de vida donde el viajero es el ser humano vivo y el camino recorrido es la vida vivida. El esquema de viaje es lo suficientemente preciso como para distinguirlo de otros esquemas pero lo suficientemente flexible como para permitir distintos tipos de viaje. Algunas partes del

[10] Grady (1997) descompone esta metáfora en metáforas primarias y la reformula.

esquema "viaje" son imprescindibles como los viajeros o los recorridos y otras no como los vehículos, o las guías turísticas.

Lakoff & Turner (1989) distinguen entre "schema" que es la estructura y "slots" que son los espacios de la estructura que deben ser completados. Por ejemplo, el "schema" VIAJE tiene un "slot" que es el de VIAJERO. La metáfora LA VIDA ES UN VIAJE proyecta la estructura de VIAJE en el dominio de VIDA y se apropia de sus correspondencias como por ejemplo entre VIAJERO y SER HUMANO VIVO o COMENZAR EL VIAJE y NACER. Una vez que aprendemos un esquema, no es necesario tenerlo presente cada vez que lo usamos, está tan interiorizado que no somos conscientes de su uso. Pero por la misma razón que los esquemas metafóricos nos sirven para conceptualizar y razonar, son persuasivos y tienen gran poder sobre nosotros. El origen de su poder radica en la capacidad de estructurar el pensamiento, de hacernos elegir, razonar o evaluar pero también por el mero hecho de existir. Por ejemplo, si concebimos la muerte como una ida, es natural también entenderla como el inicio de otro viaje (una estructura nos lleva a otra). Los conceptos metafóricos tienen fuerza por su poder de elección, porque los esquemas son muy generales y pueden ser completados de modos diferentes.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1.5 Dominio Origen y Dominio Destino

El concepto de "domain" o "dominio cognitivo" es amplio y no todos los autores lo utilizan del mismo modo (Barcelona, 2000). Cuenca & Hilferty (1999) lo definen como estructuras de conocimientos, representaciones mentales de cómo se organiza el mundo, ámbitos coherentes de conocimiento. Por su parte, Barcelona (2000) entiende que el dominio cognitivo es un bloque conceptual de categorías y conceptos estrechamente relacionados, con base experiencial y conocimiento enciclopédico. Habitualmente, el

dominio incluye otros dominios que se denominan "subdominios" aunque sus límites no son precisos.

Lakoff (1987) introduce los conceptos "target domain" y "source domain" afirmando que "Each metaphor has a source domain, a target domain, and a source-to target mapping" (Lakoff, 1987: 276). Así pues, la estructura interna de las metáforas está formada por el "source domain", que es el dominio que presta sus conceptos y el "target domain", que es el dominio que recibe dichos conceptos. Por ejemplo, en la metáfora conceptual LA ARGUMENTACIÓN ES UNA GUERRA, el "source domain" es LA GUERRA y el "target domain" es LA ARGUMENTACIÓN. Lakoff (1993) propone la fórmula mnemotécnica TARGET DOMAIN IS/AS SOURCE DOMAIN.

Los términos "source domain" y "target domain" se han traducido en castellano de diversos modos. Podemos encontrarnos con los pares dominio-origen/dominio-meta (Santos & Espinosa, 1996), dominio de origen/dominio de llegada (Geck Scheld, 2002), dominio origen/domino destino (Cuenca & Hilferty, 1999), dominio fuente/dominio meta (Ruiz de Mendoza, 1999). Nosotros nos decidimos por la propuesta de Cuenca & Hilferty (1999) de dominio origen y dominio destino.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1.6 Proyección

El dominio origen y el dominio destino se enlazan mediante el "mapping" que se traduce en castellano como proyección (Cuenca & Hilferty, 1999). El término tiene un origen matemático (Fauconnier, 1997) y se refiere a las correspondencias fijas entre dos conjuntos donde los elementos de un conjunto se relacionan con elementos equivalentes de otro conjunto. Este término ha sido adoptado por la lingüística cognitiva para designar al

conjunto de correspondencias conceptuales proyectadas del dominio origen al dominio destino (Lakoff, 1993).

Existen dos tipos de proyección conceptual: la metáfora y la metonimia. En la metáfora "Nuestra relación *se fue a pique*" existe una proyección del dominio de viaje a dominio del amor mientras que en la metonimia "Juan es *un cerebro*" encontramos una proyección dentro del mismo dominio, de un dominio a un subdominio. Sea de un tipo o de otro, la orientación de esta proyección es unidireccional, de un dominio hacia otro o de un dominio a un subdominio. Aunque pueden darse tanto metáforas como metonimias simétricas, no se activan simultáneamente. Por ejemplo, existe la metáfora LAS PERSONAS SON MÁQUINAS pero también LAS MÁQUINAS SON PERSONAS. Sin embargo, cuando decimos "mi ordenador *está muerto"* proyectamos el dominio de las personas en el de las máquinas en esta única dirección.

Según Lakoff (1987*a*) las proyecciones son de dos tipos: ontológicas y epistémicas. Las correspondencias ontológicas ponen de manifiesto las analogías que existen entre las partes más relevantes de cada dominio y así los argumentos corresponden a una guerra, una persona que discute un argumento lo ataca mientras quien lo expone lo defiende y si convence, gana, etcétera. Las correspondencias epistémicas expresan intuiciones que extraemos del dominio origen para razonar sobre el dominio destino. ¿Qué tienen en común un argumento y una guerra? En una guerra unos atacan y otros reciben los ataques (dominio origen). En una argumentación uno habla y otro recibe la información (dominio destino). Es importante destacar que no se suelen aprovechar todos los elementos que contiene un determinado dominio origen. Por ejemplo, en la metáfora LAS PERSONAS SON ANIMALES, encontramos expresiones metafóricas como "Tengo un amigo *muy burro*" o

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

"¡Eres *un cerdo!*" pero son poco probables expresiones como "Tengo un amigo *muy gaviota*" o "Eres *un petirrojo*" También es conveniente resaltar que se suele ir de lo concreto a lo abstracto, los patrones bien delimitados en nuestra vida cotidiana los utilizamos para entender otros aspectos menos accesibles para nuestra comprensión.

3.1.7 Principio de Invariancia

Las correspondencias entre dominios se restringen por el Principio de Invariancia. Este Principio fue definido por Lakoff & Turner (1989) y Lakoff (1990) diciendo que las correspondencias metafóricas preservan la estructura de los esquemas de imagen[11] del dominio origen. Así, en la metáfora EL AMOR ES UN VIAJE, los amantes son los viajeros y no los vehículos o los destinos porque ambos son humanos. Es decir, que el Principio de Invariancia fija la correspondencia de humano a humano entre los dos dominios.

El Principio de Invariancia fue criticado en algunos aspectos (Brugman, 1990) y en Lakoff (1993) se completa la definición. Este Principio de Invariancia Extendido, como lo denomina Ruiz de Mendoza (1998), dice que las correspondencias metafóricas preservan la estructura de esquemas de imagen del dominio origen de una forma consistente con la estructura inherente del dominio destino. Es decir, el esquema de imagen del dominio destino no puede ser violado al proyectarse el esquema de imagen del dominio origen lo que limita las posibilidades de las correspondencias. Esto explica que alguien pueda *dar* información sin perderla como sucedería con un objeto. La metáfora LAS ACCIONES SON TRANSFERENCIAS conceptualiza las acciones como objetos que se traspasan de un agente a un paciente. La estructura del dominio origen "transferir" se proyecta sobre el dominio

[11] Esquema de imagen es un término que veremos en el siguiente apartado acuñado por Johnson (1987) para denominar a las estructuras abstractas de nuestra experiencia corporal.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

origen "comunicar datos" y así decimos *"dar* información". Sin embargo, la estructura del dominio destino "comunicar datos", donde los datos no se pierden al comunicarlos, impide que al *dar* información la *perdamos*. Ruiz de Mendoza (1998:265) completa aún más la definición de este principio que queda como sigue:

> "All contextual effects motivated by a metaphoric mapping will preserve the generic-level structure of the source domain and of any other input space involved, in a way consistent with the inherent structure of the target domain."

3.1.8 Esquemas de Imágenes

Lakoff (1987) y Johnson (1987) introducen el concepto de "image schema[12]" que en castellano se ha traducido como "esquemas de las imágenes" en la versión de González Trejo (Johnson, 1991) o "imágenes esquemáticas" en Cuenca & Hilferty (1999). Johnson (1987), que trata en profundidad este concepto con el objetivo de demostrar la corporeidad del pensamiento, lo define como patrones recurrentes que se originan por nuestras sensaciones corporales como el movimiento, manipulaciones de objetos e interacciones perceptivas. Los esquemas de las imágenes poseen un carácter dinámico y organizan nuestra experiencia y nuestro entendimiento, Funcionan como estructuras abstractas de imágenes, como estructuras gestálticas en las que las partes se relacionan con el todo. Estos esquemas de imágenes, aunque proceden de una sensación corpórea, pueden desarrollarse y organizarse metafóricamente en formas más abstractas de

[12] El plural aparece en la literatura indistintamente como image schemas o como image schemata.

cognición[13]. Además, son estructuras de significado "no proposicionales". Por su parte, Lakoff (1987, 1989, 1990) define los esquemas de las imágenes como conceptos basados en nuestro sistema perceptual aunque Brugman (1990:261) afirma que las posiciones de Lakoff y Johnson con respecto al significado de los esquemas de imagen son muy próximas.

Para Johnson (1987), un esquema de la imagen es un patrón dinámico que funciona como una estructura abstracta de una imagen y conecta un amplio rango de diferentes experiencias que se manifiestan con la misma estructura. Así, el esquema de la imagen FUERZA COACTIVA (Ilustración 3.1) es el esquema cognitivo presente en la fuerza que mueve las placas continentales o, metafóricamente, cuando alguien se siente obligado a hacer algo. Este esquema de imagen se encuentra presente, por ejemplo, en LA APARIENCIA FÍSICA ES UNA FUERZA FÍSICA que da lugar a expresiones como "Su belleza causa *gran impacto*", o "Es tan guapa que *atrae* todas las miradas".



Ilustración 3.1. Esquema de Imagen FUERZA COACTIVA. Johnson (1987).

Nuestro cuerpo está sometido a todo tipo de fuerzas tanto externas (la gravedad, el viento, la luz) como internas pero también puede ser una fuerza al moverse o desplazar objetos. Tanto si nosotros somos una fuerza como si actúa en nosotros una fuerza, existe un esquema repetitivo de nuestra experiencia física a un nivel preconceptual. Los

[13] Estudios de la actividad neuronal en simios (Morabito, 2000:75-89) confirman esta posibilidad. En el área cerebral F5 existen unas neuronas que se activan con el movimiento pero hay otras que se activan con estímulos visuales antes de que se realice el movimiento. Es decir, como si hubiera una asociación entre el objeto y la acción correspondiente.

esquemas corporales o esquemas de las imágenes[14] no son privativos de una persona, sino que la comunidad los interpreta y codifica. Se convierten en modos culturales compartidos y nos ayudan a entender el mundo.

Los esquemas perceptivos propuestos por Johnson (1987) son varias posibles estructuras que nuestra experiencia debe ajustar para ser coherentes y comprensibles. Estas estructuras no son rígidas ni fijas sino que se adaptan para aplicarse a cada situación y determinan nuestra interacción con el entorno. Los esquemas de las imágenes tampoco son proposicionales, existen de un modo continuo y análogo en nuestro entendimiento. No son imágenes concretas ni mentales, son estructuras que organizan nuestra cognición a un nivel general, son abstractas y, aunque hay de varios tipos, predominan las visuales con cierto carácter cinético. Investigaciones con personas ciegas demuestran que los esquemas de las imágenes trascienden cualquier sentido y que están relacionadas con la manipulación sensorial, la orientación y el movimiento.

Los esquemas de las imágenes y sus transformaciones constituyen un nivel distinto de operaciones cognitivas al de las imágenes mentales por un lado y al de las representaciones proposicionales, por otro. Son patrones identificativos de un gran número de experiencias, percepciones o imágenes que poseen una estructura relevante similar. Poseen unos pocos elementos básicos fijos y otros más flexibles. Su estructura simple permite ordenar nuestra experiencia y abarcarla.

Un esquema de la imagen típico tiene partes (entidades como personas, eventos, estados, fuentes, objetos) y relaciones (causales, temporales, instrumentales, localizaciones

[14] Johnson emplea *schema*, *embodied schema* y *image schema* como sinónimos.

relativas, esquema parte-todo, o agente-paciente). Por ejemplo, en RECORRIDO (Ilustración 3.2.) A y B son las partes donde A es un punto de origen y B otro de llegada. La flecha representa la relación entre las partes, es un vector de fuerza que se mueve de A hacia B. Este esquema se manifiesta de diferentes modos: al pasear de un lugar a otro, al llevar un regalo o, metafóricamente, al derretirse el hielo y convertirse en agua. Como vemos, este esquema es mucho más general, abstracto y moldeable que si fuera una imagen mental.

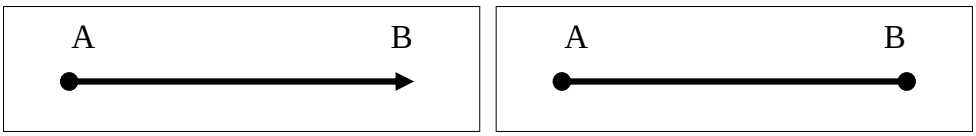


Ilustración 3.2. Esquema de imagen RECORRIDO y VÍNCULO. Johnson (1987)

Los esquemas de las imágenes implican inferencias y razonamientos porque poseen estructuras internas que pueden expandirse figuradamente. Por ejemplo, concebimos nuestro entendimiento metafóricamente como un movimiento de A hacia B. Empezamos en un punto (A) y nos movemos hasta alcanzar otro punto (B). Así, decimos "Es de ideas *fijas*" o "Voy a *empezar* mi razonamiento con esta idea para ir *avanzando poco a poco hasta el final*".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En cuanto al origen de los esquemas de imágenes, Johnson (1987:40) es explícito: "Since we are animal it is only natural that our inferential patterns would emerge from our activities at the embodied level." Para sobrevivir, debemos interactuar con nuestro entorno. De esta interacción adquirimos, por ejemplo, el concepto de FUERZA, tanto al ejercerla como al sufrirla, y se genera una red de esquemas preconceptuales de esta sensación corporal. Como la fuerza está por todos lados, la damos por sentada y la

obviamos pero es un concepto que está muy arraigado en nuestro esquema cognitivo. Las características preconceptuales del *gestalt* FUERZA son:

A. La fuerza se experimenta a través de la interacción. La sentimos si nos afecta o si atañe a un objeto situado en nuestro campo perceptivo.

B. Nuestra experiencia de fuerza incluye el movimiento de algo en alguna dirección. Es decir, que la fuerza posee el vector de direccionalidad.

C. El esquema prototípico tiene un vector de fuerza que se mueve a lo largo de un recorrido.

D. La fuerza tiene un origen o fuente.

E. La fuerza tiene grados de intensidad. A veces estos grados se pueden precisar cuantitativamente y otros de forma relativa.

F. Siempre hay una estructura o secuencia de casualidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Esta descripción de FUERZA es demasiado general por lo que Johnson describe siete esquemas de imágenes más específicos:

- COACCIÓN: Ser movido por una fuerza externa.
- OBSTRUCCIÓN: Obstáculos que bloquean o resisten nuestra fuerza.
- CONTRAFUERZA: Encuentro o colisión de fuerzas.
- DESVIACIÓN: Variación de la *gestalt* anterior en la que se modifica la dirección de las fuerzas al encontrarse.

- SUPRESIÓN DE RESTRICCIONES: Eliminar una barrera u obstáculo.
- CAPACITACIÓN: Ejercer fuerza sin obstáculo ni barrera.
- ATRACCIÓN: Sentirse atraído por una fuerza.

Estos esquemas de imágenes de fuerza están presentes, por ejemplo, en los verbos modales en inglés "can", "may", "must", "could" o "might". Por ejemplo, en "must" encontramos el esquema de COACCIÓN ("You must cover your eyes, or they'll be burned"/"Debes taparte los ojos o se irritarán", "Johnny must go to bed; his mother said so"/"Johnny debe irse a la cama, lo ha dicho su madre"). En "may", sin embargo, está presente el esquema SUPRESIÓN DE RESTRICCIONES ("You may now open the window, if you like"/"Puedes abrir la ventana, si quieres"). Mientras que en "can" parece encontrarse el esquema CAPACITACIÓN ("I can do anything you can do better"/"Puedo hacer mejor cualquier cosa que tú hagas"). En conclusión, la aplicación metafórica de los esquemas de imágenes juega un papel primordial a la hora de aprender un idioma extranjero ya que las distintas lenguas no tienen porqué usar las mismas proyecciones metafóricas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Otra experiencia importante para nuestra supervivencia es el sentido del equilibrio aunque tan presente que raramente somos consientes de su existencia. La estructura del equilibrio es crucial por lo que también existen proyecciones metafóricas que nos permiten entender el mundo que nos rodea. Las cosas se nos presentan como equilibradas o faltas de equilibrio. El equilibrio se percibe como un balance de fuerzas cuyo esquema consiste en vectores de fuerza y puntos o ejes en relación a los cuales se distribuyen estas fuerzas suponiendo una distribución simétrica o proporcional. Posee una estructura interna con tres importantes propiedades: simetría, transitividad y reflexividad. Es la experiencia

corporal que tenemos cuando paseamos sin caernos ni a un lado ni a otro. Pero existen otras variaciones de este mismo esquema con sus correspondientes sensaciones corporales como, por ejemplo, la que tenemos cuando llevamos igual peso en cada una de las manos.

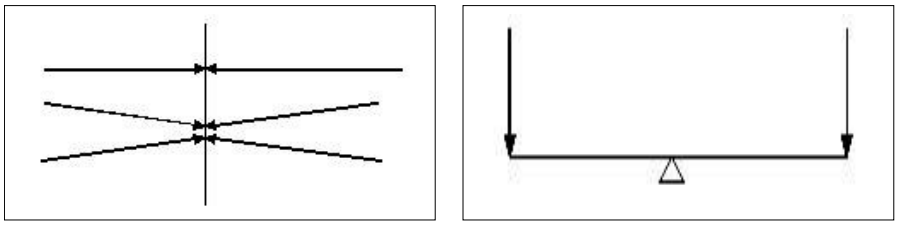


Ilustración 3.3. Esquemas de imagen EQUILIBRIO. Johnson (1987).

Las proyecciones metafóricas de este esquema de la imagen son el equilibrio sistémico, el equilibrio psicológico, el equilibrio racional, el equilibrio legal y el equilibrio matemático. El equilibrio sistémico tiene que ver con la el sistema es una organización de individuos y elementos interconectados que puede equilibrarse o desequilibrase. Por ejemplo, la estabilidad del Serengeti depende de las fuerzas de la naturaleza y de la interacción entre sus habitantes. En el equilibrio psicológico, lo mental es entendido en términos físicos. Las emociones se experimentan como un fluido dentro de un contenedor y así decimos que "*afloran*", "*explotan*" o "*hierven*", es decir, deben recuperar su equilibrio. Lo ideal es que una persona tenga un *carácter equilibrado* o que tenga sus emociones *bajo control*. Por lo que respecta a los argumentos racionales, experimentamos la argumentación en términos de equilibrio. Cuando quiero convencer a alguien, necesito *acumular evidencias*, *construir un argumento sólido,* etcétera. En cuanto al equilibrio legal/moral, las instituciones de justicia se basan en la noción de equilibrio simbolizada en la balanza de la justicia. Los abogados aportan *testimonios de peso* o el juez debe *sopesar las evidencias*. Derechos, privilegios, faltas, daños, todo tiene un "peso" lo que hace posible

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

valorar la falta de equilibrio e intentar restaurarla. Por último, la igualdad matemática es un asunto de equilibrio. Lo que se añade a un lado, debe añadírsele al otro.

Parece probable que existe un inventario limitado[15] de esquemas de imágenes y Johnson (1987:126/2001:204) recoge los siguientes: RECEPTÁCULO, OBSTRUCCIÓN, CAPACITACIÓN, RECORRIDO, CICLO, PARTE-TODO, LLENO-VACIO, REPETICIÓN, SUPERFICIE, EQUILIBRIO, CONTRAFUERZA, ATRACCIÓN, VÍNCULOS, CERCA-LEJOS, FUSIÓN, EMPAREJAMIENTO, CONTACTO, OBJETO, COACCIÓN, SUPRESIÓN DE RESTRICCIONES, MASA-CÁLCULO, CENTRO-PERIFERIA, ESCALA, ESCISIÓN, SUPERPOSCICIÓN, PROCESO, COLECCIÓN. Algunos ejemplos son:

1) RECORRIDOS: Son caminos para moverse de un lugar a otro. Nuestras vidas están llenas de recorridos que conectan nuestro mundo espacial. Ejemplos metafóricos de este esquema de imagen lo encontramos en frases como "Ha dado *muchas vueltas* hasta que ha decidido qué *camino* profesional tomará", "Tengo algunas *metas* que cumplir antes de jubilarme", "*El camino* de la felicidad *está lleno de pequeños baches*."

2) VÍNCULOS: Sin vínculos no seríamos humanos, dice Johnson (1987), desde el cordón umbilical hasta los vínculos que nos conectan con la sociedad y nos otorgan nuestra identidad. Los vínculos pueden ser físicos, espaciales o temporales. Este esquema puede ser interpretado metafóricamente cuando lo aplicamos a entidades abstractas, por ejemplo, las relaciones de semejanza.

[15] En nuestra opinión, para completar el listado de esquemas de imágenes es necesario incluir otros corpus además del lingüístico.

3) CICLOS: El ser humano depende de ciclos (el latido del corazón, la respiración, la menstruación, la vigilia-sueño). Experimentamos el mundo como un ciclo continuo (día-noche, vida-muerte). El esquema básico del ciclo es bien en forma de círculo completo, bien en forma de onda. Su proyección metafórica la encontramos, por ejemplo, en la interpretación de los números.

4) ESCALA: La metáfora MÁS ES ARRIBA organiza un gran número de expresiones lingüísticas que conciernen a la cantidad. Por ejemplo, en: "El crimen organizado está *subiendo*", El número de libros publicados *asciende* cada año", "La producción ha *caído en picado*" o "Las reservas monetarias son *muy bajas*". Como vemos, el concepto de CANTIDAD está asociado a un esquema vertical en el que MÁS ES ARRIBA y MENOS ES ABAJO. Este esquema se basa en nuestra experiencia ya que si apilamos objetos lo hacemos uno encima de otro, es decir, que cuantos más hay, más alto es el montón. En nuestra cultura es muy importante calibrar la escala con gradientes numéricos. Es característico de la civilización occidental: la medición y la cuantificación.

5) CENTRO-PERIFERIA: Que tengamos un cuerpo determina nuestra percepción. Somos el centro desde el que vemos, olemos, tocamos, oímos y degustamos el mundo exterior, la periferia. Este esquema tiene proyecciones metafóricas si pensamos, por ejemplo, que algunas personas, acontecimientos, cosas o intereses son *centrales* para la existencia de uno mismo mientras que otros son *periféricos*.

Los esquemas de las imágenes y sus estructuras metafóricas son algunos de los principales instrumentos mediante los cuales se organiza nuestra cognición. El sistema

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

metafórico de nuestro entendimiento es tan rico en estructuras internas que se pueden inferir a su vez otras estructuras, otros esquemas. El razonamiento metafórico está fuertemente estructurado, no es arbitrario. Johnson ilustra la estructura metafórica de nuestro conocimiento con una anécdota de Hans Selye, descubridor de los síntomas del estrés. Este doctor cuenta que, siendo estudiante de medicina, le llamó la atención que existían síntomas no específicos que se repetían cuando se producía una enfermedad y que sistemáticamente se ignoraban. Más tarde, cuando se dedicaba a la investigación hormonal descubrió nuevamente que se daban los mismos síntomas cuando inyectaba distintas sustancias a ratones. Estas observaciones le llevaron a concluir que el organismo, cuando se siente enfermo o amenazado, comienza una lucha contra el agente que lo produce y por tanto, se manifiestan una serie de síntomas. Es lo que llamó el síndrome del estrés. Para Johnson (1987) Selye pudo descubrir este síndrome porque cambió su estructura metafórica conceptual. Hasta entonces, la metáfora que predominaba en medicina y que provocaba que no se tuvieran en cuenta los síntomas no específicos era EL CUERPO ES UNA MÁQUINA. Si algo va mal, es porque algo falla y hay que arreglarlo. Si duele el estómago, es porque algo va mal ahí, pero bajo esta perspectiva no pueden interpretarse los síntomas no específicos, se ignoran porque no llevan a la solución. Sin embargo, si se concibe que EL CUERPO ES UN ORGANISMO HOMEOSTATICO, los síntomas no específicos son señales de alarma a las que hay que atender puesto que todas las partes están interrelacionadas.

Los esquemas de las imágenes y sus extensiones abstractas y elaboraciones metafóricas constituyen una gran parte de nuestro conocimiento. Pero además, nuestro conocimiento es una forma de ser o estar en el mundo:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> "This is very much a matter of one's embodiment, that is, of perceptual mechanisms, patterns of discrimination, motor programs, and various bodily skills. And it is equally a matter of our embeddedness within culture, language, institutions, and historical traditions" (Johnson, 1987: 137)

3.1.9 Metáfora y Verdad

Las metáforas son esenciales para encontrar sentido a nuestra vida diaria y nos llevan a tomar decisiones. Una determinada situación nos puede parecer un callejón sin salida y nos llevará a cambiar de dirección para conseguir nuestros propósitos. Pero esta decisión hubiera sido diferente con seguridad si entendiéramos la vida como un baile. Aquí radica la fuerza de razonamiento y de evaluación de la metáfora, en su simple existencia. Como son inconscientes y automáticas, como no las percibimos, tienen un gran poder sobre nosotros. Pero ¿cómo las adquirimos? Para Lakoff & Turner (1989) dos son las vías por las que obtenemos los esquemas conceptuales que organizan nuestro pensamiento: por muestra propia experiencia directa y a través de nuestra cultura.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los modelos culturales difieren del conocimiento científico. Por ejemplo, los atributos que otorgamos a los animales pueden diferir de una cultura a otra y, muchas veces, son contrarios a las evidencias científicas. Uno de estos casos es el del lobo, porque los expertos mantienen que los lobos evitan a los humanos siempre que pueden mientras que, en nuestra cultura, los lobos se asocian con la agresividad gratuita y cruel. O las palomas, asociadas a la pureza y a la paz cuando en realidad son animales sucios y pendencieros.

Las metáforas definen nuestra realidad pero, por otro lado, también pueden crear realidades y, especialmente, realidades sociales, pueden ser, "profecías que se cumplen"

según Lakoff & Johnson (1980). El presidente Carter, por ejemplo, habló de GUERRA en la crisis de la energía lo cual implicó consecuencias sociales, políticas y económicas muy diferentes a si hubiera utilizado otro tipo de metáfora como CAMINO. Otra muestra la encontramos en Al Gore que denominó Internet como "*autopistas* de la información" lo que ha configurado nuestra visión de la red. Es muy importante ser consciente del uso de las metáforas ya que, según Lakoff & Johnson (1980:160):

> "In a culture where the myth of objectivism is very much alive and truth is absolute truth, the people who get to impose their metaphors on the culture get to define what consider truth, absolutely and objectively truth."

3.1.10 Metáforas Convencionales y Metáforas Fósiles

Bajo la perspectiva clásica, las metáforas convencionales o fósiles son arbitrarias mientras que para la lingüística cognitiva las metáforas conceptuales pueden fosilizarse por su uso continuado a lo largo de la historia (Lakoff & Turner, 1989). La fosilización puede darse tanto en el nivel conceptual como en el nivel lingüístico como sucede con la palabra "pedigrí" que proviene del francés y que significa "pie de grulla". La imagen de la pata de la grulla se proyectó sobre la imagen del árbol genealógico y dio lugar a esta metáfora que actualmente ya está fosilizada. Puede suceder, sin embargo, que todavía siga viva la metáfora conceptual aunque se haya fosilizado la expresión metafórica. Por ejemplo, el verbo "comprender"[16] se originó por la metáfora ENTENDER ES COGER aunque ya se ha fosilizado la forma por lo que no somos consientes de su procedencia. Determinar si una metáfora es convencional o fósil no es fácil, requiere una amplia investigación. Sin

[16] La primera definición que recoge el Diccionario de la Real Academia de la Lengua es la siguiente: "*Abrazar, ceñir, rodear por todas partes una cosa*"

embargo, son tan numerosas las metáforas convencionales vivas que se puede demostrar que son diferentes a las metáforas fósiles. De cualquier forma, la existencia de metáforas fósiles también apoya la teoría de las metáforas convencionales.

3.1.11 Metáfora Conceptual y Discurso Literario

Para demostrar hasta qué punto la metáfora impregna nuestra vida, la teoría cognitiva ha emprendido distintas investigaciones en ámbitos como las matemáticas (Lakoff & Nuñez, 2000), la política (Lakoff, 1996*a*, 2007) o la filosofía (Lakoff & Johnson, 1999). Sin embargo, un punto importante en las investigaciones es situar las metáforas literarias, asunto que se aborda tanto en Turner (1987) como en Lakoff & Turner (1989). Se trata de dilucidar si las metáforas literarias son diferentes a las convencionales. La respuesta de estos autores es que como la metáfora pertenece al pensamiento y no a las palabras, los poetas se sirven de las mismas metáforas que empleamos en el lenguaje diario. La diferencia es que los poetas desarrollan, expanden y mezclan las metáforas cotidianas pero gracias al bagaje común de metáforas conceptuales somos capaces de comprender las metáforas poéticas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para corroborar su hipótesis, Lakoff & Turner (1989) analizan numerosas metáforas poéticas. Una de los poemas que estudian es de Dickinson cuya estrofa inicial es la siguiente:

> "Because I Could not stop for Death
> He kindly stopped for me
> The Carriage held bust just Ourselves
> And Immortality"

En este fragmento encontramos las metáforas cognitivas LA VIDA ES UN VIAJE y LA MUERTE ES UNA IDA. A lo largo del poema también hallamos LA MUERTE ES NOCHE, LAS PERSONAS SON PLANTAS, o LA VIDA ES UN DÍA. Dickinson no crea las metáforas de base pero las extiende y recompone de una forma única y novedosa. Los poetas, como miembros de una cultura, parten de las metáforas generales que compartimos para conceptualizar nuestra experiencia y las utilizan para comunicarse. Las mismas metáforas que utilizamos en nuestra vida cotidiana para hablar de la vida y la muerte se expanden y mezclan en poesía. Estos son algunos ejemplos:

- LA VIDA ES UN VIAJE. Decimos, por ejemplo, "Dejamos de ser amigos porque *emprendimos caminos diferentes*". Encontramos un ejemplo poético de esta metáfora en el comienzo de la *Divina Comedia* de Dante:

  "A mitad del camino de la vida
  en una selva oscura me encontraba
  pues la senda correcta había perdido."

- LA MUERTE ES UNA IDA. En nuestra vida cotidiana decimos de alguien que ha muerto que *nos ha dejado*. Un ejemplo de esta metáfora lo encontramos en el poema "Testamento" de Vicente Gaos:

  *"*Yo, natural de la nada
  habitante de la nada,
  destinado a la nada, anónimo,
  me acerco ya al encuentro del supremo Notario*".*

- EL TIEMPO DE VIDA ES UN DÍA: Esta metáfora se encuentra en "*el ocaso de la vida*". Vicente Gaos escribe en su poema titulado "Muerte":

> "Señor, lo tienes todo: una zona sombría
> y otra luz, celeste y clara
> Mas, dime Tú, Señor, ¿los que se han muerto,
> es la noche o el día lo que alcanzan?"

- LAS PERSONAS SON PLANTAS: Esta metáfora la aplicamos cuando se dice de alguien que es "*maduro*". En el Canto VI de *La Ilíada*, Diomedes responde a Glauco diciendo:

> "¿Por qué me interrogas sobre el abolengo? Cual la generación de las hojas, así la de los hombres. Esparce el viento las hojas por el suelo y la selva, reverdeciendo, produce otras al llegar la primavera: de igual suerte, una generación humana nace y otra perece."

- VIVIR ES TENER FLUIDOS EN EL CUERPO: MORIR ES PERDER LOS FLUIDOS. Decimos que "la vida *fluye*". Blas de Otero lo elabora así en su poema "Un relámpago apenas":

> "Besas besos de Dios. A bocanadas
> bebes mi vida. Sorbes. Sin dolerme,
> tiras de mi raíz, subes mi muerte."

Un concepto relacionado con la vida y la muerte es el de Tiempo. Si se suman las metáforas EL TIEMPO ES CAMBIO y LA VIDA ES POSESIÓN, se obtiene EL TIEMPO ES UN LADRÓN que encontramos en los versos de Milton:

> "How soon hath Time, the subtle thief of youth,
> Stolen on his wing my three ant twentieth year!"

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Otras combinaciones diferentes de EL TIEMPO ES CAMBIO son: EL TIEMPO ES UN SEGADOR (al concebir al mismo tiempo que las personas son plantas), EL TIEMPO ES UN DEVORADOR o DESTRUCTOR (debido a que las cosas que son devoradas dejan de existir), o EL TIEMPO ES UN EVALUADOR (ya que una forma de cambio es cambiar de valor). Por otro lado, también encontramos la metáfora EL TIEMPO ES MOVIMIENTO que es una versión de LOS EVENTOS SON ACCIONES. Nosotros estamos localizados en el presente, delante se encuentra el futuro y detrás, el pasado. Sin embargo, existen dos versiones del movimiento del tiempo: o bien es el futuro el que viene al presente, o bien es el presente el que se mueve al futuro y así decimos tanto que "El final *está llegando*" como que "*Estamos llegando* al final". La combinación de las metáforas LOS EVENTOS SON ACCIONES, EL TIEMPO ES MOVIMIENTO y LA VIDA ES UN VIAJE da como resultado EL TIEMPO ES UN PERSEGUIDOR. La idea que refleja esta metáfora es que nos movemos en el sendero de la vida intentando conseguir nuestros objetivos (o metas, metafóricamente hablando) corriendo contra el tiempo y cuando éste nos alcanza, nos paramos y morimos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para mostrarnos de qué forma la poesía expande, modifica o combina estas metáforas conceptuales y las convierte en metáforas nuevas, Lakoff & Turner (1989) eligen el siguiente fragmento de la obra de Shakespeare titulada *Troilus and Cressida*:

> "Time hath, my lord, a wallet at this back,
> Wherein he puts alms for Oblivion,
> A great-sized monster of ingratitude."

Aquí el autor combina las metáforas cognitivas siguientes: LOS EVENTOS SON ACCIONES, EL TIEMPO ES CAMBIO y CONOCER ES VER. El Tiempo tiene una cartera donde guarda los acontecimientos, es decir, los esconde de la vista y, por tanto, desaparecen.

Con todos estos ejemplos, Lakoff & Turner (1989) pretenden demostrar que las metáforas poéticas no son distintas a las metáforas cotidianas. Para razonar sobre conceptos como la vida, el tiempo y la muerte, tanto en la vida cotidiana como en la literatura, necesitamos las metáforas. Sin embargo, los poetas utilizan las siguientes herramientas para transformar las metáforas conceptuales de cada día (Lakoff & Turner, 1989): prolongación (extender una metáfora convencional), elaboración (construcción no convencional de los esquemas o espacios), poner en cuestión (resaltar lo inadecuado de una determinada metáfora conceptual), composición (unir dos o más metáforas conceptuales) y personificación. Así, una metáfora poética puede ser novedosa y única pero estará basada en metáforas conceptuales comunes. Una mente imaginativa puede partir de una metáfora conceptual bien estructurada y exprimirla o buscar nuevas aristas. A diferencia de las metáforas poéticas, las metáforas conceptuales básicas son parte de un aparato conceptual común compartido por los miembros de una cultura, son sistemáticas y hay una correspondencia entre las estructuras de los dominios (muerte/ida), son inconscientes y automáticas, están ampliamente convencionalizadas en el lenguaje y la comprensión de un gran número de palabras o expresiones depende de estas metáforas conceptuales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Aunque las metáforas conceptuales básicas son pocas, pueden ser combinadas conceptualmente y dar lugar a infinitas variedades de expresiones lingüísticas. Pero es fundamental entender que las metáforas no es asunto de poetas, aunque ellos las usen conscientemente y quizás por esta razón las manipulan de forma inusual. Además, en poesía podemos encontrar más de dos metáforas conceptuales unidas, lo que no suele hacerse en el lenguaje ordinario. De todas formas, dicen Lakoff & Turner (1989), tampoco

es cuestión de dicotomías: lenguaje ordinario versus lenguaje poético, metáforas básicas/no básicas, etcétera. Es más correcto concebirlo como una cuestión de grados.

3.1.12 Tipos de metáforas

Desde que apareciera *Metaphors we live by* en 1980 hasta las obras más recientes de los padres de la Teoría Conceptual de la Metáfora y sus discípulos, se han generado distintas tipologías de metáforas que intentan encontrar un denominador común a distintas y complejas manifestaciones. Estos intentos de clasificación han sido los siguientes:

3.1.12.1 Estructurales, Orientacionales, Ontológicas y de Imagen.

En un principio, Lakoff & Johnson (1980) clasifican las metáforas en tres tipos dependiendo de la naturaleza del dominio origen: metáforas estructurales, metáforas orientacionales y metáforas ontológicas. Lakoff & Turner (1989) y Lakoff (1987*b*, 1990, 1993) modifican esta tipología y recogen otro tipo más, la metáfora de imagen. A continuación, se resumen las características de estos cuatro tipos de metáforas:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1.12.1.1 **Metáforas Estructurales**

Las metáforas estructurales estructuran un concepto en términos de otro sistemáticamente como por ejemplo UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA. Otro ejemplo es el de EL TIEMPO ES DINERO, que en nuestra cultura occidental constituye un sistema coherente por el cual el tiempo es un recurso limitado y por tanto valioso. Pero al estructurar, se resaltan unos aspectos y se ocultan otros. La estructuración es parcial, no total, no se ajusta ni puede ajustarse a la realidad. Aunque EL TIEMPO ES DINERO, no hay bancos para el tiempo, ni se puede devolver el tiempo. Las metáforas orientacionales enumeradas por Lakoff & Johnson (1980) se recogen en la Tabla 3.1.

Metáfora Estructural	Ejemplos
LAS TEORÍAS (Y LOS ARGUMENTOS) SON EDIFICIOS	"Su teoría está *bien construida.*", "Sus argumentos no tienen una *base sólida.*"
LAS IDEAS SON COMIDA	"*Devoró* el libro en una tarde."
LAS IDEAS SON PERSONAS	"Darwin el *padre* de la teoría de la evolución."
LAS IDEAS SON PLANTAS	"Sus ideas *fructificaron* enseguida."
LAS IDEAS SON PRODUCTOS	"Hay que *limar* tu propuesta."
LAS IDEAS SON ARTÍCULOS DE CONSUMO	"Me *vendieron* que la idea era factible."
LAS IDEAS SON RECURSOS	"Se me han *agotado* las ideas."
LAS IDEAS SON DINERO	"Tu imaginación es muy *valiosa*"
LAS IDEAS SON INSTRUMENTOS QUE CORTAN	"Eres muy *agudo* en tus observaciones."
LAS IDEAS SON MODAS	"Son ideas absurdas que, afortunadamente, y*a no se llevan.*"
ENTENDER ES VER	"Sus explicaciones son *claras.*"
EL AMOR ES UNA FUERZA FÍSICA	"Entre nosotros *saltó la chispa.*"
EL AMOR ES UN PACIENTE	"Tenemos una relación *muy sana*."
EL AMOR ES LOCURA	"Estoy *loca* por él."
EL AMOR ES MAGIA	"Su mirada me *hechizó* por completo."
EL AMOR ES GUERRA	"*Lucha* por él si tanto le quieres"
LA RIQUEZA ES UN OBJETO ESCONDIDO	"Es un *buscador* de fortunas."
LO SIGNIFICATIVO ES GRANDE	"Hoy es el día *grande*."
VER ES TOCAR	"Quédate *al alcance* de mi vista."

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Metáfora Estructural	Ejemplos
LOS OJOS SON RECIPIENTES DE EMOCIONES	"Sus ojos *se llenaron de* rabia."
EL EFECTO EMOCIONAL ES CONTACTO FÍSICO	"La muerte de su padre fue un *duro golpe*."
LOS ESTADOS FÍSICOS Y EMOCIONALES SON ENTIDADES	"No pudo *contener* su emoción."
LA VITALIDAD ES UNA SUBSTANCIA	"Su vitalidad es *contagiosa*."
LA VIDA ES UN RECIPIENTE	"Su vida está *vacía.*"
LA VIDA ES UN JUEGO DE AZAR	"No tiene *buena suerte* en la vida"

Tabla 3.1. Metáforas estructurales. Lakoff & Johnson (2001)

3.1.12.1.2 **Metáforas Orientacionales**

Las metáforas orientacionales, que en Lakoff & Turner (1989: 99) pasan a denominarse metáforas de esquemas de imágenes, son aquellas que están relacionadas con los conceptos espaciales arriba-abajo, dentro-fuera, centro-periferia, etcétera como FELIZ ES ARRIBA. Lakoff & Johnson (1980/2001) definen las metáforas orientacionales como aquellas en las que interviene la orientación espacial (arriba/abajo, dentro/fuera, delante/detrás, profundo/superficial, central/periférico). Las metáforas orientacionales no son metáforas arbitrarias sino que tienen su origen en la experiencia física y cultural. Sin embargo, cada cultura elige unos valores en detrimento de otros y mientras que en nuestra cultura occidental otorgamos prioridad a la orientación arriba/abajo en otras pueda ser distinta. Las metáforas orientacionales enumeradas por Lakoff & Johnson (1980) se recogen en la Tabla 3.2.

Metáfora Orientacional	Ejemplos
FELIZ ES ARRIBA, TRISTE ES ABAJO	"Me *levantó* la moral", "*Caí* en una depresión.".
LO CONSCIENTE ES ARRIBA, LO INCONSCIENTE ES ABAJO	"Se *hundió* en un profundo sueño del que fue difícil *sacarlo*."
SALUD Y VIDA ES ARRIBA, ENFERMEDAD Y MUERTE ES ABAJO	"*Cayó* gravemente enfermo pero ya está otra vez *arriba.*"
TENER CONTROL O FUERZA ES ARRIBA, ESTAR SUJETO A CONTROL O FUERZA ES ABAJO	"Tengo a veinte personas *bajo* mi mando"
MÁS ES ARRIBA, MENOS ES ABAJO	"Aunque el precio del barril ha *bajado*, el de la gasolina ha *subido.*"
LOS ACONTECIMIENTOS FUTUROS PREVISIBLES ESTÁN ARRIBA Y ADELANTE	"No sabemos lo que sucederá *más adelante*."
UN ESTATUS ELEVADO ES ARRIBA	"Ha llegado *a la cima* de su carrera profesional."
LO BUENO ES ARRIBA, LO MALO ES ABAJO	"Para conseguir ese trabajo has caído *muy bajo*""
LA VIRTUD ES ARRIBA, EL VICIO ES ABAJO	"La música *eleva* el espíritu"
LO RACIONAL ES ARRIBA, LO EMOCIONAL ES ABAJO	"Despiertas mis *bajos* instintos".

Tabla 3.2. . Metáforas orientacionales. Lakoff & Johnson (2001)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1.12.1.3 **Metáforas Ontológicas**

Las metáforas ontológicas conceptualizan entidades no físicas como si lo fueran. Un ejemplo es LA MENTE ES UNA MÁQUINA. Nuestra experiencia con los objetos físicos proporcionan la base para este tipo de metáforas y así, al decir que LA INFLACION ES UNA ENTIDAD o LA MENTE ES UNA MÁQUINA, podemos identificar la inflación o la mente, podemos cuantificarlas, en definitivas, podemos tratarlas. Una de las metáforas ontológicas más evidente es la personificación.

Dentro de las metáforas ontológicas, Lakoff & Turner (1989) incluyen la Gran Cadena del Ser. Parten de un proverbio de origen oriental que traducido al inglés dice "Blind blames the ditch" y que no se aplica a las personas ciegas sino a cualquiera que sea incapaz de realizar algo. Este significado es posible porque realizamos una correspondencia metafórica de LO GENÉRICO ES LO ESPECÍFICO. Lo que demuestra este proverbio, y otros muchos más, es que tenemos un cierto sentido del orden de las cosas y del lugar del ser humano en el universo. La Gran Cadena del Ser es un modelo cultural que se estructura verticalmente y concierne a todo tipo de seres.

Los autores distinguen dos versiones de la Cadena, la básica y la extendida. La básica es la que abarca desde el ser humano a otras formas de vida "inferiores". La versión extendida es la que incluye la relación del ser humano con la sociedad, Dios y el Universo. Mientras que la versión básica es común a la mayoría de culturas, la versión extendida está presente en la cultura occidental. La Cadena del Ser, en su versión básica, junto a la Naturaleza de las Cosas presenta la siguiente jerarquía y características:

1. Humanos: comportamientos y atributos de orden superior (por ejemplo, pensamientos y personalidad).

2. Animales: comportamientos y atributos instintivos.

3. Plantas: comportamientos y atributos biológicos.

4. Objetos complejos: comportamientos y atributos funcionales.

5. Cosas naturales físicas: comportamientos y atributos físico-naturales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En esta jerarquía, cada nivel tiene todos los atributos del nivel inferior además del suyo. Por ejemplo, los animales no tienen pensamientos pero tienen comportamientos y atributos biológicos, más comportamientos y atributos funcionales, más comportamientos y atributos físico-naturales.

La METÁFORA DE LA GRAN CADENA es la suma de la metáfora LO GENÉRICO ES LO ESPECÍFICO, La Cadena del Ser, la Naturaleza de las Cosas y la Máxima de la Cantidad (definida esta última como "sé tan informativo como se requiera pero no más"). Es una metáfora muy poderosa porque se aplica al conocimiento de todos los elementos de la Gran Cadena, desde el ser humano hasta los objetos inanimados. Mediante este tipo de metáforas podemos caracterizar el comportamiento humano en términos de conducta animal y viceversa. Por ejemplo, en "Aquiles es un *león*" atribuimos al león la valentía mediante una personificación y luego proyectamos en Aquiles la cualidad del león personificado lo que constituye una metáfora de doble dirección[17].

Por otro lado, en la versión extendida de la Gran Cadena, entendemos que la sociedad también tiene atributos naturales que conducen a comportamientos naturales. Así, una sociedad es agresiva o permisiva. Del mismo modo valoramos el cosmos o lo divino. El modelo cultural de la Gran Cadena presupone que las formas superiores dominan a las formas inferiores. Los humanos se sitúan por encima de los animales, la sociedad por encima de los individuos y el cosmos por encima de la sociedad. Pero también dentro de

[17] Para Grady (1997) sin embargo, la metáfora "Aquiles es *un león"* surge porque se percibe una semejanza entre el comportamiento valiente y el estereotipo de león. Es lo que denomina metáfora de familiaridad que trataremos más adelante.

cada forma básica existe un microcosmos de dominios y así, el león está por encima de las gacelas, el rey es superior a nobleza y los campesinos inferiores a la nobleza.

La existencia de estas jerarquías tiene profundas consecuencias políticas y sociales y han sido denunciadas y rebatidas en distintas revoluciones o movimientos sociales como sucede en la jerarquía del hombre sobre la mujer o la del ser humano con respecto a los animales, por poner ejemplos recientes.

3.1.12.1.4 **Metáforas de Imagen**

Lakoff & Turner (1989) y Lakoff (1987*b*, 1990, 1993) abordan otro tipo de metáfora que no se incluye en Lakoff & Johnson (1980). Este tipo de metáfora, a diferencia de las metáforas estructurales, orientacionales y ontológicas, no estructuran la cognición y se caracterizan por la proyección de estructuras de una imagen mental en otra. Un ejemplo de este tipo de metáfora lo encontramos en "Italia es *una bota"* donde el dominio origen es la bota y el dominio destino la península. Así Calabria corresponde a la punta de la bota y Puglia al tacón. Mientras una metáfora conceptual proporciona un patrón para un sistema de expresiones, una metáfora de imagen proporciona una expresión metafórica única, se basa en correspondencias entre facetas perceptivas entre el dominio origen y el dominio destino. En este proceso se consideran aspectos relativos a la estructura parte-todo (tejado por casa) o una estructura atributo (color, luminosidad, forma y otros aspectos). La existencia de estas estructuras es lo que permite que una imagen se proyecte sobre otra en virtud de sus características comunes. Pero sea mediante imágenes o mediante estructuras, la metáfora es conceptual, no está en las palabras. Aunque la correspondencia es entre imágenes funciona de la misma forma que la correspondencia conceptual, se proyecta un dominio sobre otro aplicándose el Principio de Invariancia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Otro ejemplo de metáfora de imagen lo encontramos en Lakoff (1987*b,* 1990) y Lakoff & Johnson (1989). Son unos versos del poema de Breton titulado "L'Union libre" (en *Claire de terre*, 1931) que transcribimos en francés por ser la versión original y en inglés por ser la que manejan los autores norteamericanos:

> "Ma femme à la chevelure de feu de bois/My wife whose hair is a brush fire
> Aux pensés d'éclaire de chaleur/whose thoughts are summer lightning
> A la taille de sablier/whose waist is an hourglass."

En este ejemplo, se superponen una imagen mental de una mujer y una imagen mental de un reloj de arena. Es como una foto. A diferencia de los esquemas de imágenes, los detalles de la imagen limitan su proyección pero al igual que los esquemas de imágenes proyectan una imagen sobre otra, nos muestran aspectos cognitivos de ambas. Las imágenes que se aplican en la metáfora de imagen son convencionales y se adquieren inconscientemente y automáticamente durante años por los miembros de una cultura. La forma del un reloj de arena no es exactamente igual a la forma de una mujer por lo que la proyección es posible porque no son formas exactas lo que se maneja sino formas esquemáticas generales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A diferencia de los otros tipos de metáfora, la metáfora de imagen se caracteriza según Lakoff (1987*b*) por:

1. Es una correspondencia única. No se usa una y otra vez porque no es convencional.

2. No se usa en el razonamiento diario.

3. No hay un sistema de expresiones lingüísticas basadas en él.

4. Se proyectan estructuras de imágenes.

5. No se usan para entender lo abstracto en términos de lo concreto.

6. No hay una base experiencial o cognitiva que determine las correspondencias.

Las metáforas de imagen suelen interactuar con las metáforas conceptuales. Cuando en el mismo poema de Breton se dice que los pensamientos con luces de verano proyectamos nuestra imagen de "luces de verano" sobre "pensamientos" que no tiene una imagen inherente pero nuestro conocimiento de los dominios y la metáfora básica ENTENDER ES VER nos permiten comprender la metáfora. Lakoff (1987b) remarca que "luces de verano" no es una metáfora de imagen aunque haya una imagen en el dominio origen porque para que exista este tipo de metáfora tiene que haber una imagen tanto en el dominio origen como en el dominio destino.

Es importante distinguir entre metáforas de imagen y esquemas de las imágenes. Las metáforas de imágenes proyectan imágenes mentales ricas en otras imágenes mentales ricas, son como dos fotografías que se proyectan una encima de otra. Los esquemas las de imágenes, por el contrario, no son imágenes sino patrones generales. Sin embargo, los esquemas de las imágenes proporcionan la estructura para las metáforas de imágenes. Es decir, si podemos proyectar una imagen sobre otra es porque ambas comparten un esquema de imagen. Además, los esquemas de imagen tienen una estructura interna lógica que permite el razonamiento espacial.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1.12.2 Primarias y Complejas

En su obra conjunta más reciente, Lakoff & Johnson (1999) distinguen entre metáforas primarias y metáforas complejas. Las metáforas primarias, como MÁS ES ARRIBA,

se originan según Grady (1997) por la correlación entre el dominio sensomotor y la experiencia. Por ejemplo, cuando observamos como una pila de objeto es cada vez más alta, inferimos MÁS ES ARRIBA. Las metáforas primarias son como átomos y mediante distintos mecanismo cognitivos forman metáforas complejas. Así, la suma de las metáforas primarias LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS y LAS ACCIONES SON MOVIMIENTOS deriva en la metáfora primaria UNA VIDAD LLENA DE PROPÓSITOS ES UN VIAJE.

De las metáforas orientacionales y estructurales que ya hemos tratado, algunas son metáforas primarias y otras son complejas. Sin embargo, quedan fuera de esta clasificación las metáforas ontológicas y las metáforas de imagen.

3.1.12.3 Correlación y Familiaridad

Grady (1999) considera que existen dos grandes tipos de metáforas que resuelven las controversias suscitadas en torno a este concepto. Estos dos tipos son "correlation metaphors" y "resemblance metaphors" traducidas en castellano como metáforas de correlación y metáforas de familiaridad[18]. Dentro de las metáforas de correlación se encuentran las metáforas primarias (algunas orientacionales y estructurales) mientras que dentro de las metáforas de familiaridad se encuentran las metáforas ontológicas y de imagen.

Las metáforas de familiaridad se caracterizan porque son bidireccionales, operan entre tipos ontológicos similares y no se relacionan con experiencias sensoriales. Por ejemplo, MORIR ES DORMIR/DORMIR ES MORIR como aparece en el famoso verso "*to sleep perchance to dream*" de Hamlet o cuando decimos "*estoy muerta*" por "estoy cansada" o

[18] Grady denomina la hipótesis de la familiaridad (resemblance hypothesis) por oposición a la hipótesis de la semejanza que tanto se han criticado en la lingüística cognitiva.

"*descansa en paz*" por "está muerto". Los conceptos que se asocian con este tipo de metáforas son similares (estado de inactividad) y es difícil delimitar la experiencia sensorial que correlaciona morir con dormir. Por el contrario, en la metáfora de correlación se vinculan aspectos tan diferentes como las dificultades con el peso.

	Correlación	**Familiaridad**
Direccionalidad	Son unidireccionales. Las dificultades *son pesos* pero los pesos no son *dificultades*.	Pueden ser bidireccionales: "Einstein es *un Pitágoras moderno*"/"Pitágoras fue *un Einstein* en su tiempo"
Ontología	Los objetos del dominio origen y del dominio destino son distintos. LAS DIFICULTADES SON PESOS. EL AFECTO ES CALOR.	Los objetos del dominio origen y del dominio destino son similares. En Einstein y en Pitágoras son seres humanos, o en Aquiles y el león son seres vivos.
Convencionalidad	Están constreñidas a las experiencias sensoriales.	Tienen más libertad de proyección.

Tabla 3.3. Metáforas de familiaridad y de correlación. Elaboración propia a partir de Grady (1999).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Dentro de las metáforas de familiaridad se pueden incluir las metáforas de imagen y las ontológicas. Una metáfora tan conocida y analizada como la de "Aquiles es *un león*", es una metáfora de familiaridad que surge al percibir ciertos aspectos en común: Aquiles y el león presentan un comportamiento valiente. Las metáforas estructurales y orientacionales son metáforas de correlación. Las diferencias entre metáforas de metáforas de correlación y metáforas de familiaridad se resumen en la Tabla 3.3. Aunque Grady (1997) reconoce que esta tipología no es definitiva ya que existen expresiones metafóricas que ni son metáforas de correlación (primarias o compuestas) ni son metáforas de

familiaridad. Aún así, esta distinción es una buena guía para seguir investigando. Una visión más completa de la teoría de Grady se ofrece en el apartado siguiente.

3.2 Teoría de las Metáforas Primarias

Grady, discípulo de Lakoff, enuncia la Teoría de las Metáforas Primarias que modifica en parte la Teoría Conceptual de la Metáfora para convertirla en la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria. Afirma que existen patrones metafóricos que se repiten en muchos, quizás todos, los idiomas. Por ejemplo, en muchas lenguas "ver" se entiende metafóricamente como "entender" o "duro" como "difícil". El caso del verbo SEE lo analiza Johnson (1997) quien enuncia su "Conflation Hypothesis" o "Hipótesis de la Combinación" en la que se basan las metáforas primarias de Grady. Los datos analizados por Johnson sugieren que los niños utilizan el verbo SEE refiriéndose indistintamente a experiencias visuales como mentales. Es decir, que no conciben de modo distinto el verbo ver en "*Veo* lo que me dices" o en "Veo un perro" por lo que se concluye que hay una fase en la infancia en que no se distingue el uso metafórico del uso literal lo que contradice teorías anteriores sobre la literalidad del lenguaje. Así pues, durante etapas tempranas de nuestra vida se combinan los dos usos de VER y sólo en edades posteriores somos capaces de diferenciarlos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Basándose en la hipótesis de la combinación, Grady (1997, 1999) denomina "correlation-based metaphors" a las metáforas cuyo dominio un origen es sensorial y las contrapone a las "resemblance metaphors" que proceden de una percepción física o conceptual común. Las primeras se han traducido en castellano como metáforas de correlación y las segundas como metáforas de familiaridad. Las metáforas de correlación se caracterizan por la unión de conceptos distintos debido a que se encuentran

conjuntamente en determinadas experiencias y se combinan en la infancia mientras que las metáforas de familiaridad se distinguen por la asociación de conceptos que poseen alguna característica en común. Por ejemplo, la metáfora primaria MÁS ES ARRIBA se origina al observar que una pila de objetos se eleva cuantos más elementos se añaden relacionando cantidad con elevación. Sin embargo, en la metáfora de familiaridad "Aquiles es *un león*", ni Aquiles ni el león comparten una experiencia sensorial común sino que son entidades separadas que poseen por alguna razón alguna característica que los une.

Dentro del grupo de Metáforas de Correlación se encuentran las Metáforas Primarias. Estas metáforas forman parte de nuestro inconsciente cognitivo, son inherentes al ser humano, consecuencia de la naturaleza del cerebro, el cuerpo y el mundo que habita. Las adquirimos automáticamente y no podemos escapar de ellas. Además, como las experiencias corporales son universales, también lo son las metáforas primarias. Pero aunque universales, son aprendidas, no son innatas. Las metáforas primarias se manifiestan en el lenguaje, el arte, los gestos o los rituales. Como pretendemos demostrar en esta tesis, las metáforas primarias están inevitablemente presentes en las metáforas visuales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El dominio origen de las metáforas primarias contiene una imagen[19] que es la representación cognitiva de experiencias sensoriales, es universal y tiene un significado particular en nuestra interacción con el mundo. El dominio origen de las metáforas primarias son esquemas de imágenes, aunque no todos los esquemas de imágenes dan

[19] Grady utiliza el término "imagen" en el mismo sentido que Damasio (1994). Este neurofisiólogo distingue dos tipos de imágenes, las imágenes perceptuales y las imágenes rememoradas. Las imágenes perceptuales son las que se construyen en el cerebro a partir de datos sensoriales y las imágenes rememoradas son las que aparecen al evocar un recuerdo. Ambos tipos, sin embargo, son construcciones cognitivas y no se refieren solamente a la visión.

lugar a dominios origen de metáforas primarias. Por el contrario, el dominio destino de las metáforas primarias no contiene imagen y se refiere a unidades o parámetros básicos de funciones cognitivas que son conscientemente accesibles. Por ejemplo, en la metáfora primaria LA CANTIDAD ES ELEVACIÓN VERTICAL, el dominio origen (ELEVACIÓN VERTICAL) contiene una imagen que responde a una percepción visual mientras que el dominio destino (CANTIDAD) carece de esa imagen, es un término más abstracto que elevación pero es una unidad básica de cognición. Este punto es importante porque Grady (1997) asume que manipulamos cognitivamente mejor los conceptos que poseen imágenes y así es difícil pensar en cantidad sin activar la imagen de elevación o pensar en similitud sin asociarlo a cercanía. Por tanto, las metáforas primarias son absolutamente imprescindibles para nuestro pensamiento.

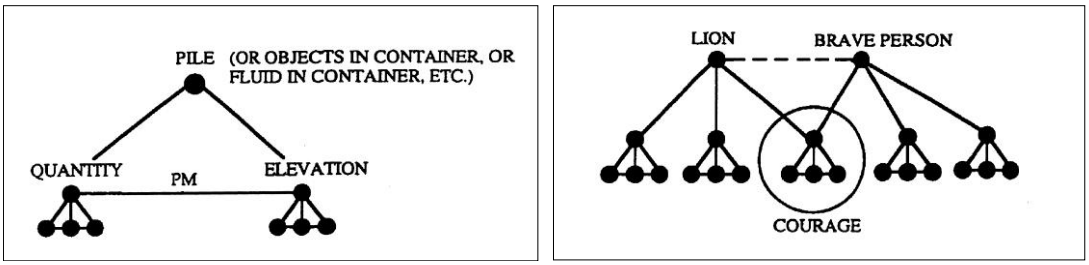


Ilustración 3.4. Metáfora de Correlación y Metáfora de Familiaridad. Grady (1997)

Grady (1997) establece los siguientes pares de dominio origen/dominio destino que originan metáforas primarias:

Picor/Obligación de actuar

Hambre/Deseo

Calidez/Empatía

Grande/Importante

Cerca/Similar

Unido a/Causalmente asociado con

Erecto/Viable

Visible/Conocido

Luchar/Oponerse a la adversidad

Coger/Entender

Tragar/Aceptar

Se puede observar que en este listado hay experiencias sensoriales, como el color, que no se proyectan metafóricamente. Es cierto que en inglés se emplea metafóricamente azul con el significado de triste pero según Grady (1997) la proyección no es sistemática ya que colores cercanos al azul como el turquesa o el cobalto no se asocian con este estado anímico. La razón de estas ausencias es que son experiencias sensoriales que no juegan un papel importante en nuestra interacción con el mundo. Si un objeto es pesado o es ligero afecta a nuestro dominio del objeto pero no sucede lo mismo con los colores[20].

Las metáforas primarias se originan en lo que Grady (1997) y Grady & Johnson (2002) denominan "primary scene" o "escena primaria". Una escena primaria es una representación cognitiva de un tipo de experiencia recurrente que se relaciona con aspectos particulares de la experiencia. Por ejemplo, cuando comemos intervienen muchas experiencias pero una muy delimitada es tragar. En muchos casos, la experiencia de tragar se acompaña con el acto cognitivo de bajo nivel de decisión y conforma otro aspecto de la experiencia denominado "subescena". Dado que el acto de tragar se asocia con el acto de aceptar en dicha subescena, se origina la metáfora primaria ACEPTAR ES TRAGAR.

[20] En nuestra opinión, esta afirmación sobre los colores puede ser modificada si se analizan corpus audiovisuales.

Metáfora Primaria	Experiencia Primaria	Ejemplo
EL AFECTO ES CALIDEZ	Sentir calidez al ser acunado afectuosamente	"Me felicitaron *calurosamente*"
LO IMPORTANTE ES GRANDE	En la infancia, darse cuenta de que las cosas grandes (como los padres) son importantes y ejercen fuerza y dominio	"Mañana es un *gran* día"
FELICIDAD ES ARRIBA	Identificar felicidad y energía con una postura erguida	"¡*Arriba* ese ánimo! No me gusta verte *por los suelos*""
INTIMIDAD ES CERCANÍA	Estar físicamente cerca de quienes intimamos	"Hemos estado *unidos* durante años pero *nos estamos distanciando*"
LO MALO APESTA	Repeler los objetos que huelen mal	"Algo *huele mal* en el asunto de Marbella"
LAS DIFICULTADES SON PESOS	Sentir incomodidad o limitación al cargar un objeto pesado	"Después de entregar el trabajo*, me quité un gran peso de encima*"
MÁS ES ARRIBA	Observar como aumenta o disminuye una pila de objetos o un fluido al añadir o quitar	"Los precios *están por las nubes*"
LAS CATEGORÍAS SON CONTENEDORES	Observar correlación entre localización y propiedades, funciones u orígenes.	"¿Los tomates *están dentro* de las frutas o de las verduras?"
SIMILITUD ES CERCANÍA	Observar que los objetos similares están juntos (flores, árboles, platos…)	"Estos colores no son iguales pero *están próximos*"
LAS ESCALAS SON SENDEROS	Observar correlación entre movimiento y grado)	"La inteligencia de Juan *va mucho más allá* que la de Pedro"
LA ORGANIZACIÓN ES UNA ESTRUCTURA	Observar correlación entre una estructura y sus relaciones lógicas	"¿Cómo pueden *encajar estas dos piezas* de la misma teoría?"
LA AYUDA ES SOPORTE	Observar que algunas entidades o personas necesitan un apoyo físico para continuar funcionando	"La apoyé en sus peores momentos"

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Metáfora Primaria	Experiencia Primaria	Ejemplo
EL TIEMPO ES MOVIMIENTO	Experimentar el paso del tiempo mientras uno se mueve u observa movimiento	"El tiempo *vuela*"
EL CAMBIO ES MOVIMIENTO	Experimentar que el cambio de estado lleva un cambio de lugar	"Mi coche ha ido de mal en peor últimamente"
LAS ACCIONES SON MOVIMIENTOS AUTOPROPULSADOS	La acción de moverse uno mismo en el espacio en los primeros años de nuestra vida	"Estoy avanzando en el proyecto"
LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS	Alcanzar destinos para lograr propósitos en cada acción diaria (por ejemplo, si quieres beber, necesitas ir a por agua)	"*Alcanzará* el éxito pero todavía *no ha llegado*"
LOS PROPÓSITOS SON OBJETOS DESEADOS	Observar correlación entre satisfacción y alcanzar un objeto físico deseado	"Vio una oportunidad *y la cogió al vuelo*"
LAS CAUSAS SON FUERZAS FÍSICAS	Obtener resultados al ejercer una fuerza física sobre objetos	"Le han dado *un empujón* al proyecto"
LAS RELACIONES SON RECINTOS	Vivir en el mismo espacio físico con las personas con las que más cerca te relacionas	"Esta relación empezaba a *asfixiarme*"
EL CONTROL ES ARRIBA	Observar que es más fácil ejercer control sobre otra persona u objeto si te ayudas con la gravedad	"No te preocupes, estoy *sobre* el asunto"
SABER ES VER	Obtener información con la vista	"*Veo* lo que quieres decir"
COMPRENDER ES COGER	Obtener información cogiendo y manipulando un objeto	"No *cojo* el chiste"
VER ES TOCAR	Correlación entre la exploración táctil y visual	"Me comió con los ojos"

Tabla 3.4 Metáforas Primarias. Elaboración propia a partir de Lakoff & Johnson (1999: 50-54).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Las metáforas primarias no se pueden descomponer y forman metáforas complejas mediante distintos mecanismos como el "Blend"[21]. A su vez, las metáforas complejas pueden formar otras metáforas complejas. Por ejemplo, la suma de las metáforas primarias LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS y LAS ACCIONES SON MOVIMIENTOS tiene como resultado que las personas tienen propósitos/destinos durante su vida y actúan/se mueven para conseguirlos en la metáfora compleja LA VIDA ES UN VIAJE donde una Persona es un Viajero, los Objetivos Vitales son Destinos y el Plan Vital es un Itinerario. Esta metáfora se refleja, por ejemplo, en el imprescindible documento de nuestra cultura denominado *Curriculum Vitae*. En una cultura en la que no existe el concepto metafórico de Vida/Viaje el *Curriculum* no tendría sentido. Dentro de la metáfora compleja LA VIDA ES UN VIAJE se incluye otra metáfora compleja como EL AMOR ES UN VIAJE ya que en nuestra cultura, una relación estable implica propósitos conjuntos.

Las metáforas primarias no se pueden descomponer en otras pero al combinarse pueden formar parte de otras más sofisticadas o novedosas. Las ventajas de la unidad de análisis de las metáforas primarias son numerosas: explican qué elementos del dominio origen son proyectados sobre el dominio destino y por qué, facilitan el estudio de las proyecciones metafóricas y de la relación entre metáforas complejas y, sobre todo, conducen la atención sobre el origen de las metáforas a la experiencia sensorial. Las metáforas primarias, al combinarse, dan lugar a expresiones cuyo origen puede resultarnos incomprensible a primera vista. Grady (1997) analiza la expresión "*techo de cristal*". ¿Por qué nace esta expresión asociada al ascenso laboral de la mujer? La respuesta la

[21] El Blend o Espacio Combinado es una operación cognitiva definida por Turner y Fauconnier que trataremos más adelante. Consiste en la fusión de espacios mentales.

encontramos en la activación simultánea de tres metáforas primarias: CONOCER ES VER, ESTATUS ES ELEVACIÓN VERTICAL, LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS. La metáfora ESTATUS ES ELEVACIÓN VERTICAL origina de *techo* y decimos de alguien que ha alcanzado su máxima ascenso laboral "está *en la cima"* o "*ha tocado techo*"*.* La metáfora CONOCER ES VER origina "*cristal*" por dos motivos: por un lado, dejar ver y por otro lado es invisible. El "*techo de cristal*" deja ver lo que hay arriba pero al mismo tiempo es una barrera invisible contra la que no se puede actuar. Si se combina la imagen de alguien que quiere ascender (LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS + ESTATUS SOCIAL ES ELEVACIÓN VERTICAL) y encuentra una barrera desconocida (CONOCER ES VER) que le impide llegar al destino pero que al mismo tiempo permite vislumbrarlo, se obtiene la expresión metafórica de "*techo de cristal*".

Grady (1997) enumera cien metáforas primarias de las que Lakoff &Johnson (1999) seleccionan algunas y añaden otras. Todas las metáforas primarias se recogen en el Anexo 1 pero en la Tabla 3.4 se encuentran las que Lakoff & Johsnon (1999) consideran más representativas junto con ejemplos en castellano.[22]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.3 Teoría de la Integración Conceptual

La "Integración Conceptual" ("Conceptual Integration") es un concepto acuñado por Fauconnier y Turner que también se conoce como "Blending" o "Conceptual Blend" traducido como "Espacio Combinado" (Moreno Lara, 2005) o "Mezcla Conceptual" (Barcelona, 2000). Esta teoría comparte algunos aspectos de la Teoría Conceptual de la Metáfora como, por ejemplo, concebir la metáfora como un fenómeno conceptual en el que se produce una proyección entre dominios (Grady *et al*., 1999). Sin embargo, para la

[22] Se han buscado ejemplos en castellano lo más parecido posibles a la versión en inglés pero cuando no ha sido posible se han adaptado.

Teoría de la Integración Conceptual, la metáfora es una manifestación más de un mecanismo cognitivo mucho más amplio que también es el responsable de las analogías, los hechos hipotéticos o los números complejos. Esta herramienta cognitiva es la Integración Conceptual que Fauconnier & Turner (2002:89) definen del siguiente modo:

> "Conceptual integration is at the heart of imagination. It connects input spaces, projects selectively to a blend space, and develops emergent structure through composition, completion, and elaboration in the blend. This fundamental cognitive operation has not previously been studied".

3.3.1 Blend o Espacio Combinado

Turner & Fauconnier (1995, 1998) defienden que los dos dominios conceptuales de Lakoff & Johnson (dominio origen y dominio destino) son efectivos en una gran número de metáforas pero que, en realidad, son parte de un modelo general de proyecciones conceptuales. A este modelo general lo denominan "many-space model" o "espacios múltiples" y explica fenómenos de la imaginación humana a los que difícilmente se les puede aplicar la estructura de las metáforas conceptuales. Los autores utilizan el término "mental space" o "espacio mental" en contraposición a dominio conceptual. El espacio mental es un paquete conceptual relativamente pequeño que se construye siempre que pensamos y hablamos. Están interconectados con los frames o marcos de Fillmore y pueden ser modificados.

Para explicar el concepto de "espacio mental" uno de los ejemplos más ilustrativos en nuestra opinión es el acertijo del Monje Budista (Fauconnier, 1997; Fauconnier & Turner, 2002) que dice así:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> "Un día al amanecer, un monje budista comienza la ascensión de una montaña, alcanza la cima al atardecer y medita allí varios días. Al amanecer de un nuevo día desciende por el mismo camino y llega al pié de la montaña al atardecer. Sin tener en cuenta que el monje se parara o se entretuviera durante el recorrido, demuéstrese que hay un punto del camino por el que el monje pasa exactamente a la misma hora del día en ambos recorridos."[23]

En este acertijo se evocan dos espacios mentales, uno de subida y otro de bajada. El espacio de proyección 1 corresponde al día de subida y el espacio de proyección 2 corresponde al de bajada. En estos dos espacios existen elementos equivalentes, como la montaña, el movimiento o el monje como se esquematiza en la siguiente ilustración:

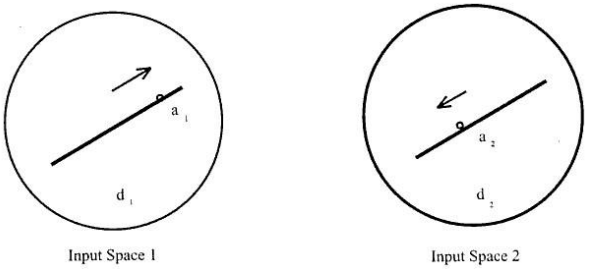


Ilustración 3.5. Espacios mentales del acertijo del monje budista. Fauconnier & Turner (2002)

Existe un espacio mental genérico que contiene lo que los dos espacios mantienen en común (el sendero, el monje, el desplazamiento). La proyección de los dos espacios genera un cuarto espacio que es el "Blend" o "Espacio Combinado" donde los dos días se funden en uno y donde se mantienen el tiempo y la posición. El Espacio Combinado es más que los espacios de proyección porque une los dos espacios, son dos espacios en uno, pero

[23] La traducción es mía contrastada con una versión más detallada del acertijo en Saiz (1996).

es menos que los espacios de proyección porque toma sólo una estructura parcial de cada uno de ellos. El esquema de los cuatro espacios es el siguiente:

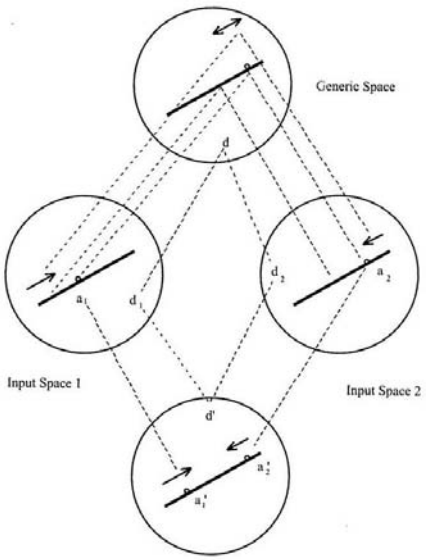


Ilustración 3.6. Espacio Combinado. Fauconnier & Turner (2002).

Fauconnier (1997) y Fauconnier & Turner (1998) enumeran tres operaciones implicadas en el Espacio Combinado que producen la estructura emergente: la composición, la complementación y la elaboración. La composición proporciona relaciones que no existían en los espacios de proyección como sucede en el acertijo del monje budista donde los dos días se funden en un espacio en el que coinciden dos monjes. Mediante la complementación, la estructura compuesta se completa con otra y así el espacio de los dos días fundidos se completa con la estructura del encuentro en la que dos personas caminan por el mismo sendero pero en sentidos opuestos. Por último, la elaboración desarrolla el "Blend" a través de simulaciones mentales imaginadas que pueden llegar al infinito como el encuentro de dos monjes que son el mismo que discuten acerca de su identidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para que el Espacio Combinado sea efectivo debe cumplir los siguientes principios (Fauconnier & Turner, 1998):

1) Integración: el "Blend" constituye una escena integrada que puede ser manipulada como unidad.

2) Topología: las relaciones entres los elementos emparejados es óptima.

3) Red de conexiones.

4) Desempaquetado: es posible reconstruir los espacios del "Blend".

5) Relevancia.

6) Proyección metonímica.

Las características básicas del Espacio Combinado son las proyecciones de equivalencias y la integración de acontecimientos en uno sólo. El Espacio Combinado depende de la construcción o localización de correspondencias equivalentes en espacios distintos. Los espacios surgen de diferentes dominios conceptuales o del mismo dominio conceptual y las correspondencias pueden ser mediante metáforas, mediante analogías, mediante categorías, o mediante la conexión de roles o valores. En resumen, la Integración Conceptual es una operación cognitiva que consiste en una proyección parcial de dos estructuras de proyección creando una tercera estructura. Frecuentemente, cada elemento de la combinación corresponde a un elemento de cada uno de los dos espacios iniciales. La combinación no es la unión o intersección de las estructuras iniciales porque tiene su vida propia y no posee un esqueleto fijo con unidades inamovibles. El "Blend" es una unidad que puede manipularse y proporciona un acceso total a las estructuras iniciales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.3.2 Ejemplos de Espacios Combinados

El Espacio Combinado es una operación cognitiva general que puede detectarse, según Turner & Fauconnier (1995), en el lenguaje, en matemáticas, en publicidad y en otros entornos tanto lingüísticos como no lingüísticos. Los autores ponen distintos ejemplos de Espacio Combinado tanto en Fauconnier (1997) como en Fauconnier & Turner (1998, 2002). Uno de ellos es el siguiente: en 1993, un catamarán llamado *Great América* realizó el mismo recorrido que un clíper con el nombre de *Northen Light* en 1853 y el comentarista dijo: "En este momento, *Great América* está dos días por delante de *Northern Light*". Con esta proyección parcial en la que se omiten las condiciones meteorológicas o la finalidad del viaje, se crea un espacio combinado donde los dos barcos compiten.

Otro ejemplo de blend lo encontramos en los versos de la obra de Shakespeare titulada *King John*[24]

> "so foul a sky clears not without a storm.
> Pour down thy weather."

Podemos leer estos versos como una metáfora en la que el mal tiempo son las malas noticias pero también como la inestabilidad del trono del usurpador Rey Juan. En el Espacio Combinado, el mensajero se encuentra jerárquicamente bajo el rey pero también sobre él como portador de noticias. Es decir, está al mismo tiempo sobre y bajo el mensajero-cielo lo que se traduce en la expresión *Pour down*. Esta simultaneidad sólo es posible si concebimos la existencia de un espacio combinado.

[24] En la versión en castellano consultada (Shakespeare, 1995) estos versos se han eliminado. Seguramente no se han traducido por la dificultad de encontrar equivalencias en castellano.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Fauconnier & Turner (2002) analizan un ejemplo publicitario de "Blend" donde podemos ver a unos niños en un quirófano vestidos de médicos junto con la frase: "Joey, Katie and Todd will be performing your bypass". El texto del anuncio explica que para ser médico, como para cualquier actividad compleja, se necesita un buen sistema educativo que no están teniendo los niños norteamericanos.

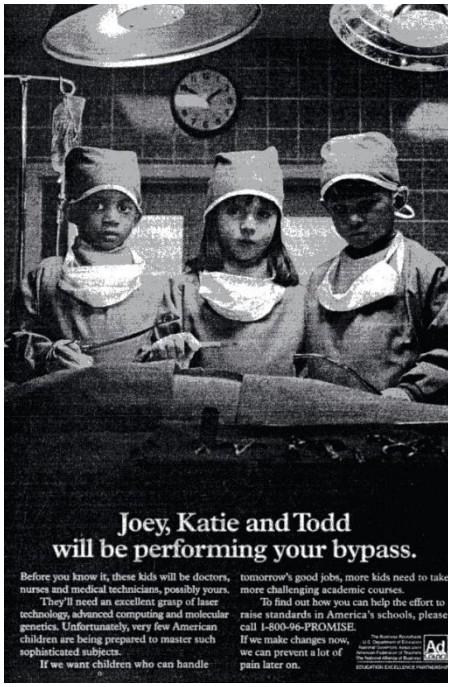


Ilustración 3.7. Ejemplo de Espacio Combinado. Fauconier & Turner (2002).

Si Joey, Katie y Todd no reciben una enseñanza adecuada, nadie querría estar en sus manos para operarse. Así, en un espacio de proyección encontramos a Joey, Katie y Todd, niños que necesitan un buen sistema educativo mientras que en el otro espacio de proyección tenemos a los doctores con su formación necesaria. Los niños y los futuros doctores son proyectados parcialmente en el Espacio Combinado donde se funden. El Blend mantiene a los niños de uno de los espacios junto al quirófano y el vestuario del otro de los

espacios creando un nuevo espacio donde los cirujanos del futuro son los niños con formación deficiente del presente. Para Fauconnier & Turner (2002) el anuncio es eficaz porque usa brillantemente el Espacio Combinado.

Otro ejemplo no lingüístico del funcionamiento del Espacio Combinado es la interfaz del ordenador estructurada como un escritorio real con sus iconos correspondientes como carpetas que se pueden abrir, cerrar o mover. Cuando trabajamos con esos iconos, pensamos y actuamos como si fueran materialmente objetos reales. Una vez aprendida, la actividad es coherentemente integrada y no se ve entorpecida por la evidencia de que no hay tal escritorio, ni carpetas, ni documentos, ni basura, etcétera. Sin embargo, no utilizamos el ordenador buscando conscientemente una analogía sino de una forma integrada por sus propias estructuras y propiedades coherentes. La novedad es que, por ejemplo, la carpeta de la interfaz no comparte características físicas con la carpeta real, sino que ambas nos permiten ordenar la información debido a que, de un modo parcial, determinadas estructuras conceptuales de los dominios de proyección han sido reformulados para configurar una nueva realidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Este ejemplo del escritorio del ordenador demuestra que la naturaleza del "Blending" no es arbitraria. Turner & Fauconnier (1995) afirman que pueden existir estructuras que no concuerden con la estructura real, por ejemplo, tirar el icono del disco a la papelera[25] para extraerlo. La inferencia del dominio del escritorio real, donde lo que no nos sirve se tira a la papelera, se une con la inferencia del escritorio de la interfaz donde lo que se *tira a la papelera* tampoco lo queremos.

[25] En los ordenadores Macintosh, para extraer un disco hay que "tirarlo" a la papelera.

El "Blending" es un proceso cognitivo general que funciona junto con otras operaciones cognitivas y no se limita a estructuras conceptuales como en el ejemplo anterior. Otro caso distinto lo constituyen las palabras-maletas. Turner & Fauconnier (1995) ponen el ejemplo "Chunnel" que aúna "the Channel tunnel". Aquí tiene lugar una construcción conceptual que integra formalmente el conocimiento de un túnel y el del Canal que une el Reino Unido con Francia. Pero existe también una "Combinación Formal" o "Formal Blending" que ocurre independientemente de la combinación conceptual. Por ejemplo, en una conversación sobre una supermercado ("mall") que tiene horario nocturno un hablante dice "A mall and the Night Visitors" haciendo un juego de palabras con el título de la ópera *Amahl and the Night Visitors*. Decir "a mall" en lugar de "Amahl" por su similitud fonética es una combinación formal que no tiene un origen conceptual. Esto no quiere decir que no pueda darse una combinación formal junto con una combinación conceptual pero es muy raro.

3.3.3 El Espacio Combinado Metafórico

Dado que el Espacio Combinado puede ser de distintos tipos, Grady *et al*. (1999) consideran oportuno analizar qué es lo que caracteriza un Espacio Combinado metafórico. Sus conclusiones son las siguientes:

1. Fusión: en el Espacio Combinado metafórico, los elementos equivalentes de cada espacio de proyección se funden en el espacio combinado. A un único elemento del espacio combinado le corresponde un único elemento del espacio de proyección. Por ejemplo, en "Este cirujano es *un carnicero*", el cirujano se funde con el carnicero o en "Este presidente está *llevando a la deriva* la nación" la nación se funde con el barco. Sin embargo, en el ejemplo

no metafórico de "En este momento, *Great América* está dos días por delante de *Northern Light*" cada barco conserva su identidad, no hay fusión.

2. Asimetría: en el Espacio Combinado metafórico, los elementos de los espacios de proyección no son equivalentes. En los ejemplos metafóricos, el cirujano y el carnicero o la nación y el barco no hay simetría mientras que en *Great America* y *Northern Light* ambos son barcos, hay simetría.

3. Incongruencia: los hechos hipotéticos como "Si yo fuera tú, estaría trabajando para terminar el libro" no se entienden como metáfora porque se explica la incongruencia (si yo fuera tú) mientras que en el Espacio Combinado metafórico la incongruencia queda patente.

3.3.4 Single-scope network y Double-scope network

Las proyecciones de los espacios en el Blend pueden ser de dos tipos que Fauconnier & Turner (2002) denominan "single-scope network" y "double-scope network". En el "single-scope network", hay dos espacios de proyección con diferentes marcos organizativos uno de los cuales se proyecta en el espacio combinado. La propiedad definitoria es que el marco organizativo del espacio combinado es una extensión del marco organizativo de uno de los espacios de proyección pero no del otro. Es lo que encontramos en las metáforas convencionales donde el espacio de proyección que proporciona el marco organizativo es el origen mientras que el otro espacio de proyección es el destino. Sin embargo, el "double-scope network" se caracteriza porque el espacio combinado incluye partes de los marcos organizativos de los dos espacios de proyección. El escritorio del ordenador es un ejemplo de este tipo pero también la expresión metafórica "*Cavarse su propia tumba*".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.3.5 Figura XYZ

Un ejemplo de hasta qué punto el Espacio Combinado es sistemático es la forma gramatical "X es la Y de Z" esquematizada como XYZ (Turner, 1997; Fauconnier & Turner, 2002). En esta forma gramatical, X y Z identifican a los elementos *x*, *z* de un primer espacio de proyección, Y identifica un elemento *y* de un segundo espacio de proyección, el verbo *es* indica que *x* e *y* son equivalentes y que se obvia una *w* que es el equivalente de *z*.

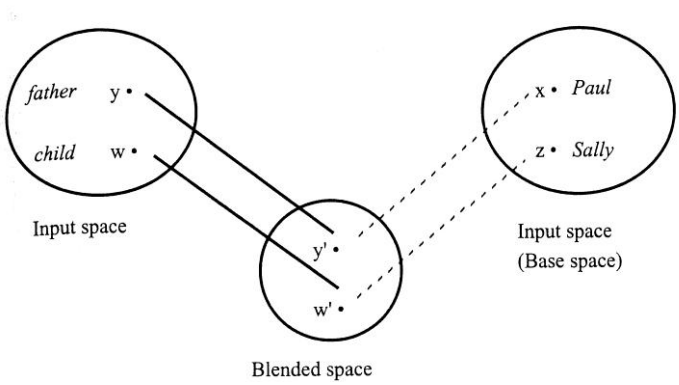


Ilustración 3.8. Espacio combinado XYZ. Fauconnier y Turner (2002).

Universidad de Alicante

Podemos encontrar esta fórmula en construcciones simples como "Paul es el padre de Sally". Esta expresión XYZ se encuentra también en construcciones metafóricas como "La vanidad es las *arenas movedizas* de la razón" donde X es la vanidad, Y es las arenas movedizas y Z es la razón. X y Z (la vanidad y la razón) se agrupan en un mismo espacio mental mientras que Y (las arenas movedizas) pertenece a otro espacio mental donde también existe una W (el viajero) que no se menciona. La vanidad tiene su equivalente en las arenas movedizas y el viajero tiene su equivalente en la razón. Al igual que en "Paul es el padre de Sally", el espacio mental Y/W se proyecta en X/Z generando el Espacio Combinado del viajero/razón, arenas movedizas/vanidad.

3.3.6 Megablend

La fórmula XYZ puede reelaborarse en la fórmula XYⁿZ (Fauconnier y Turner, 2002) equivalente a expresiones convencionales como "Juan es el hermano de la madre del hijo de José" o metafóricas como "Prayer is *the echo of the darkness of the soul"*. En estos casos, los autores hablan de "megablend".

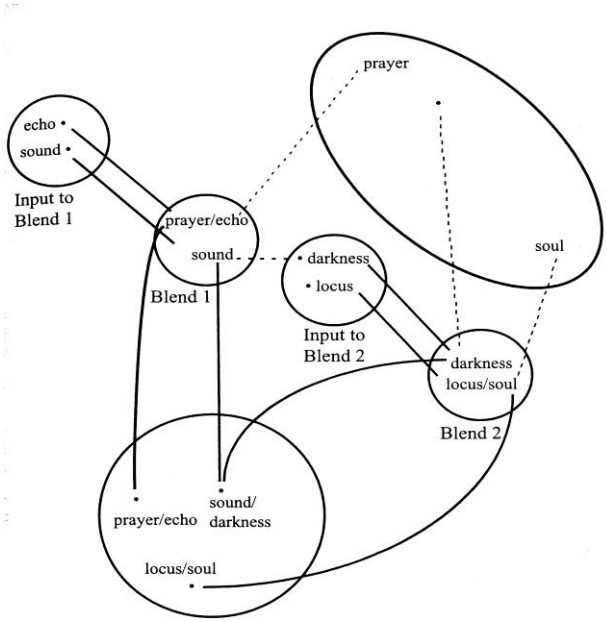


Ilustración 3.9. Megablend XYⁿZ. Fauconnier & Turner (2002).

En el ejemplo, encontramos un primer espacio de religión que contiene elementos como el de la oración o el alma. El espacio de proyección del primer blend corresponde al sonido, y en el primer espacio combinado se vincula oración con eco originando "La oración es el eco de". En el espacio de proyección del segundo blend encontramos un lugar con gradiente de iluminación que se vincula al alma obteniendo "la oscuridad del alma". En el megablend, los blend oración/eco, oscuridad/alma se completan formando "La oración es el eco de la oscuridad del alma".

3.4 Teorías sobre la Metonimia

Tradicionalmente, la metonimia se ha considerado como una figura retórica que designa una cosa con el nombre de otra en virtud de una relación asociativa o de contigüidad (Jakobson, 1967; Lázaro Carreter, 1977; Beristáin, 1985; Marchese & Forradellas, 1991; Ducrot & Shaeffer, 1998). Un ejemplo de metonimia es decir "*peina canas*" en lugar de "es viejo". Esta figura se confunde con la sinécdoque en la que existe una relación de la parte por el todo y viceversa como sucede en el ejemplo de "diez *cabezas*" por "diez reses".

Para la Lingüística Cognitiva, la sinécdoque es un caso especial de metonimia y ambas son procesos conceptuales. En Lakoff & Johnson (1980) se le dedica un capítulo a la metonimia donde se distingue de la metáfora porque en ésta se concibe una cosa en términos de otra mientras que en la metonimia se utiliza una entidad por otra. Sin embargo, tanto una como otra nos permiten la comprensión y forman parte de nuestro modo de pensar. Para Lakoff (1987), la metáfora es una proyección entre dominios distintos, del dominio origen al dominio destino, mientras que en el caso de la metonimia la proyección sucede entre el dominio y uno de sus subdominios. Lakoff & Turner (1989) analizan detalladamente las dos figuras y las diferencias se resumen en la Tabla 3.5.

Lakoff & Johnson (1980) consideran que los simbolismos culturales y religiosos constituyen casos especiales de metonimia. Para demostrar lo arraigada que está en nuestra cognición, analizan el ejemplo de la metonimia conceptual LA CARA POR LA PERSONA presente en las expresiones "Ella es simplemente un *cara bonita*" o en "¡Cuántas *caras* nuevas hay por aquí!". Esta metonimia se activa cuando pedimos a alguien que nos enseñe

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

la foto de su hijo y nos quedamos satisfechos si es una foto de la cara pero no lo estaríamos si nos hubiera mostrado la foto del cuerpo.

Metáfora	Metonimia
Hay dos términos conceptuales y uno es entendido en términos de otro	Sólo hay un término conceptual
Una estructura esquemática completa se proyecta sobre otra estructura esquemática completa	Se refiere a una entidad del esquema en referencia a otra entidad del mismo esquema
La lógica de la estructura del dominio origen se proyecta sobre la lógica de la estructura del dominio destino.	Una entidad del esquema se toma como perteneciente a otra entidad del mismo esquema o del esquema completo.

Tabla 3.5. Diferencias entre metáfora y metonimia. Elaboración propia a partir de Lakoff & Turner (1989).

Ruiz de Mendoza (1999) estudia los mecanismos cognitivos que subyacen en la metonimia y la define como proyección de una sola correspondencia. Por ejemplo, en "Este cliente es *un cerdo*", "cliente" y "cerdo" pertenecen a dos dominios diferentes. Sin embargo, si una camarera le dice a otra "*El bocadillo de jamón* está esperando la cuenta", "el bocadillo de jamón" es un subdominio del cliente. Esto no quiere decir que no existan metáforas de una sola correspondencia. "Juan es *un león*" es una metáfora mientras que "Juan es *un cerebro*" es una metonimia pero en ambas expresiones la proyección es en un mismo dominio (seres vivos en el caso de Juan y el león, persona-recipiente en el caso de Juan y el cerebro). Pero en la metonimia la proyección siempre es única, mientras que en la metáfora puede ser sencilla (la ontológica) y múltiple.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para Croft (Barcelona, 2000), la metonimia se caracteriza por el "highlighting", es decir, por resaltar un subdominio secundario frente a otros subdominios pertenecientes al conocimiento enciclopédico del dominio. Así, en "*Proust* no es fácil de leer" se resalta el subdominio de producción literaria a expensas de la persona física gracias a la proyección. En resumen, la metonimia desde el punto de vista cognitivo es:

> "Proyección conceptual de un dominio cognitivo sobre otro dominio cognitivo, pertenecientes ambos al mismo dominio cognitivo común, de suerte que el dominio fuente resalta y proporciona acceso mental al dominio meta" (Barcelona, 2000).

Metonimia	**Ejemplo**
LA PARTE POR EL TODO	"No alquilamos a *melenudos.*"
EL PRODUCTOR POR EL PRODUCTO	"Tengo *un Miró.*"
EL OBJETO USADO POR EL USUARIO	"El *saxo* no vendrá hoy."
EL CONTROLADOR POR LO CONTROLADO	"*Napoleón* perdió la batalla de Waterloo."
UNA INSTITUCIÓN POR LA GENTE RESPONSABLE	"*Exxon* ha subido los precios."
EL LUGAR POR LA INSTITUCIÓN	"*París* introduce la moda de las minifaldas."
EL LUGAR POR EL ACONTECIMIENTO	"No permitamos que Irak se convierta en otro *Vietnam*."

Tabla 3.6. Metonimas según Lakoff & Johnson (1980).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.4.1 Interacción entre metáfora y metonimia

Turner & Fauconnier (1998) destacan la interacción entre metáfora y metonimia en la representación clásica de la muerte como Segadora: un esqueleto con capucha y guadaña. Esta imagen surge de los siguientes espacios:

1. El espacio de un ser humano muerto.

2. El espacio la Muerte causa la muerte en virtud del esquema de que algo abstracto causa eventos. Por ejemplo, el Olor causa que olamos, el Sueño causa que durmamos y, en este caso, la Muerte causa que muramos.

3. El espacio de un asesino prototípico.

4. El espacio de la siega y los segadores.

En estos espacios no aparece la conocida imagen de la Muerte del esqueleto encapuchado. Para Turner & Fauconnier (1998), esta imagen aparece en virtud de conexiones metonímicas: la Muerte causa que alguien muera, cuando alguien muere su cuerpo se descompone y queda el esqueleto. Mediante la metonimia del efecto por la causa, se asocia la muerte con el esqueleto. Del mismo modo, en la muerte prototípica suele estar presente un cura. Mediante la metonimia, de la institución por la personas, se asocia la religión cristiana con la muerte, y una nueva metonimia asocia el hábito del monje con la religión cristiana. Por último, la guadaña es la metonimia del espacio de la siega.

Goossens (1990) analiza la relación entre metáfora y metonimia y encuentra que es muy frecuente la combinación de ambas, sobre todo de metáforas procedentes de metonimias y de metonimias dentro de metáforas. En el corpus que analiza, aparecen más

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

cantidad de mezcla de metáforas y metonimias (59) que de metáforas puras (42) o metonimias puras (8). El autor propone aplicar el término "metaphtonymy" cuando tiene lugar esta interrelación entre metáfora y metonimia que puede ser de los siguientes tipos:

1) Metáfora procedente de una metonimia. Este tipo de metáfora es muy frecuente en el corpus analizado por Goossens. Tiene lugar cuando la metáfora presenta un enlace con su origen metonímico. A y B tienen una intersección y se funden en una sola escena. Posteriormente, aunque A y B ya no forman parte de la misma escena siguen manteniendo su enlace con ella (Ilustración 3.10). El ejemplo en inglés es "Say something *with one's tongue in one's cheek*" que se aplica cuando alguien dice algo opuesto a su significado bien por ironía bien por falsedad. En esta expresión se efectúa la proyección de la escena física de poner la lengua en la mejilla (dominio origen) a decir algo falso (dominio destino). En castellano, tenemos el ejemplo de "decir algo con *la boca pequeña*".

2) Metonimia dentro de una metáfora. Es menos frecuente que la anterior. Son metáforas construidas a partir de una metonimia. A es el dominio origen y B el dominio destino (Ilustración 3.10). Una parte del dominio origen se proyecta sobre una parte del dominio destino. En inglés, se dice "*Bitte one's tongue off*" en el sentido de arrepentirse de lo que se acaba de decir. En castellano encontramos la expresión "*morderse la lengua*". En ambos casos, la lengua es una metonimia de la facultad de hablar y por tanto se proyecta del dominio origen de la lengua al dominio destino de la capacidad de hablar que se desea privar.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3) Metáfora dentro de una metonimia. Este tipo es muy raro que pueda darse según Goossens. Un ejemplo en inglés es la expresión "*Get up on one's hind legs*" con el significado de "ponerse en pié para hablar en público". La imagen de un animal levantándose sobre sus cuartos traseros es la imagen metonímica que se proyecta sobre alguien que se levanta para hablar. En castellano utilizamos "mueve tu trasero" que es una metonimia convertida en metáfora que se emplea cuando queremos pedirle a alguien que actúe inmediatamente.

4) Desmetonimización dentro de una metáfora. Es el menos frecuente en el corpus analizado por Goossens. Un ejemplo en inglés es "*pay lip service to*" refiriéndose a alguien que dice ayudar con palabras pero no con hechos. Inicialmente "lip" representa metonímicamente el habla pero el contexto metafórico obliga a reinterpretarlo como si fuera sólo con los labios, sin implicar el habla, por lo que la expresión se desmetonimiza.

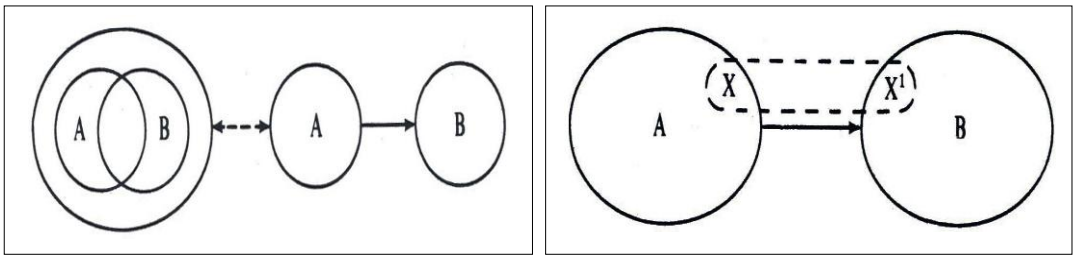


Ilustración 3.10. Metáfora procedente de una metonimia y Metonimia dentro de una metáfora. Goossens (1990).

Ruiz de Mendoza (1999) revisa estas relaciones entre metáfora y metonimia y aporta su propia explicación partiendo de su distinción entre metonimia fuente-en-meta y metonimia meta-en-fuente. Distingue dos tipos de metonimias según su relación de inclusión: las metonimias "meta-en-fuente" son aquellas en las que el dominio meta es un

subdominio del fuente y las metonimias "fuente-en-meta" son aquellas que, por contrario, el dominio fuente está incluido en el meta. Del primer tipo es "En Goldfinger, *Sean Connery* salva al mundo de un desastre nuclear" ya que Sean Connery es el dominio matriz y James Bond es un subdominio. Del segundo tipo es "En Goldfinger, *James Bond* resulta convincente" donde el subdominio se proyecta sobre el dominio matriz. Todas las metonimias pertenecen a un tipo o a otro.

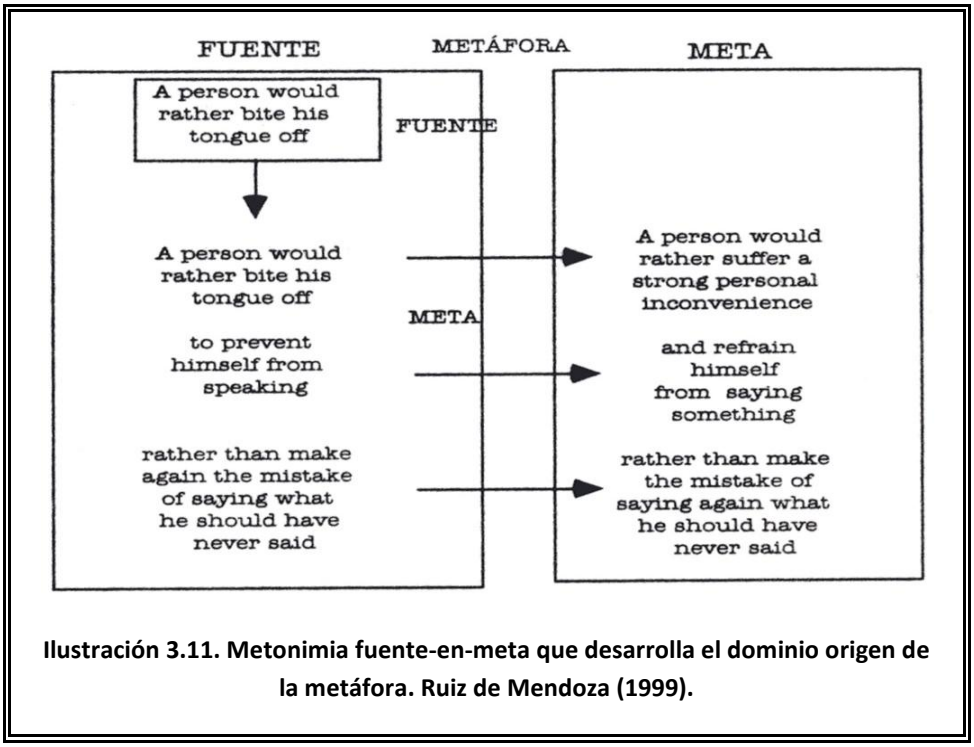


Ilustración 3.11. Metonimia fuente-en-meta que desarrolla el dominio origen de la metáfora. Ruiz de Mendoza (1999).

En opinión de Ruiz de Mendoza (1999), los tres primeros tipos de interacción entre metáfora y metonimia de de Goossens (1990), metáfora procedente de una metonimia ("Say something *with one's tongue in one's cheek*"), metonimia dentro de una metáfora ("*Bitte one's tongue off*") y metáfora dentro de una metonimia ("*Get up on one's hind legs*") son metonimias del tipo fuente-en-meta cuya función es desarrollar el dominio origen de la metáfora con el fin de prepararlo para establecer las correspondencias necesarias. En cuanto al último tipo de Goossens, la desmetonimización dentro de una metáfora cuyo

ejemplo es "*pay lip service to*", la metonimia es de meta-en-fuente y actúa sobre el dominio destino de la metáfora para precisarla o para desarrollarla. En resumen, para Ruiz de Mendoza (1999) existen dos posibilidades de interacción entre metáfora y metonimia: o bien la metonimia fuente-en-meta interacciona con el dominio origen de la metáfora para desarrollarlo o bien la metonimia meta-en-fuente interacciona con el dominio destino de la metáfora para desarrollarlo o especificarlo.

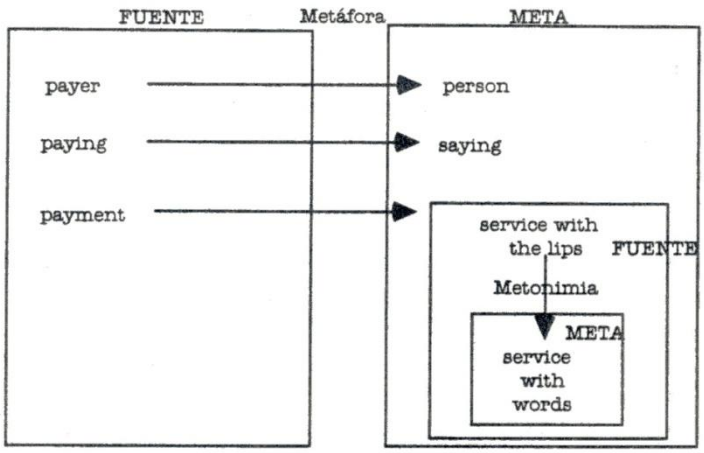


Ilustración 3.12. Metonimia meta-en-fuente para precisar el dominio destino de la metáfora. Ruiz de Mendoza (1999:104)

3.5 Resumen y Conclusiones

La Teoría de la Interacción si bien otorga un origen conceptual a la metáfora considera que se genera por comparación de las similitudes pero si fuera cierto podrían ser reversibles. Podríamos entender LA VIDA en términos de VIAJE pero también el VIAJE en términos de VIDA. Es decir, que al igual que cuando alguien nace decimos que *empieza el viaje*, también podríamos decir que *nacemos* cuando empezamos un viaje. Sin embargo, esto no sucede (Lakoff & Turner, 1989).

Para la Lingüística Cognitiva, una metáfora consiste en entender una cosa en términos de otra. Distingue dos partes, el dominio origen (es el término que se proyecta) y el dominio destino (el término que recibe las proyecciones). Las metáforas estructuran el pensamiento y se manifiestan en expresiones metafóricas concretas.

Johnson (1987) define el concepto de esquemas de imágenes que no son imágenes concretas y dependen de nuestra experiencia corporal. No son visuales aunque predominan junto a la experiencia cinética. Los esquemas de imagen pueden expandirse metafóricamente. Por ejemplo, el esquema de imagen RECORRIDO es el origen de la metáfora primaria CANTIDAD ES POSICIÓN EN UN SENDERO.

Según Lakoff & Turner (1989), las metáforas poéticas se basan en las mismas metáforas conceptuales que utilizamos en la vida cotidiana para razonar y comprender. La diferencia entre el lenguaje poético y el convencional estriba en que los poetas expanden las metáforas convencionales mediante la prolongación, elaboración, la puesta en cuestión, la composición y la personificación.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Las metáforas conceptuales pueden ser de varios tipos: estructurales (estructuran un concepto en términos de otro), orientacionales o de esquemas de imagen (estructuran un concepto en relación a la orientación espacial), ontológicas (estructuran un concepto en base a nuestra experiencia con los objetos y a nuestro cuerpo) y de imagen (proyectan un imagen sobre otra). Lakoff & Johnson (1999) clasifican las metáforas en primarias y complejas. Grady (1997, 1999) agrupa las metáforas en dos grandes tipos: las metáforas de correlación y las metáforas de familiaridad. Dentro de las metáforas de correlación incluye a las metáforas primarias algunas de las cuales formaban parte de las estructurales y las orientacionales. Las metáforas primarias no se pueden descomponer, son universales y se

basan en la experiencia sensomotora. Las metáforas primarias se combinan y forman metáforas complejas mediante mecanismos como la Integración Conceptual o Espacio Combinado.

Para Turner & Fauconnier (1995) y Fauconnier & Turner (2002), existen metáforas que no se explican sólo con la proyección del dominio origen y el dominio destino. Introducen el concepto de "Blending" o Espacio Combinado que puede ser conceptual o formal. El Espacio Combinado es un tercer espacio que se origina por la proyección parcial de dos estructuras iniciales. Este espacio nuevo tiene su propia estructura y proporciona acceso inmediato a las estructuras originales. La fórmula gramatical XYZ refleja la sistematicidad del Espacio Combinado. Está fórmula puede complicarse y adoptar la fórmula XYⁿZ que es un "Megablend".

Lakoff & Johnson (1999) describen la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria que integra la Teoría de la Metáfora Conceptual de Lakoff y Johnson, la Teoría de la Combinación de Cristopher Johnson, la Teoría de las Metáforas Primarias de Grady, La Teoría Neuronal de Narayanan y la Teoría de la Integración Conceptual de Turner y Fauconnier. Dicen que las metáforas son inherentes al ser humano, son universales aunque no innatas y se manifiestan tanto en lenguaje como en el arte, los gestos o los rituales.

Por último, la metonimia se caracteriza por la proyección que ocurre dentro de un mismo dominio y la sinécdoque se considera un tipo de metonimia. Para Ruiz de Mendoza (1999) existen dos tipos de metonimia: meta en fuente y fuente en meta. Para este autor existen dos posibilidades de interacción entre metáfora y metonimia: o bien la metonimia fuente-en-meta interacciona con el dominio origen de la metáfora para desarrollarlo o bien la metonimia meta-en-fuente interacciona con el dominio destino de la metáfora para

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ampliarlo o especificarlo. Goossens (1990) analiza la relación entre metáfora y metonimia y propone el término metafotonimia cuando este cruce tiene lugar.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4 LA METÁFORA VISUAL

Las teorías cognitivas de la metáfora se han centrado casi exclusivamente en corpus verbales y aunque se deja abierta la puerta a otras manifestaciones existen muy pocas investigaciones al respecto. Por otro lado, los autores que desde diversos ámbitos se han interesado por la metáfora visual, salvo Forceville, no han seguido los pasos iniciados por Lakoff y Johnson. Esta tesis intenta llenar esta laguna.

En la bibliografía sobre la metáfora en la imagen no hay unanimidad en cuanto a las denominaciones y podemos encontrarnos con los términos "metáfora visual" (Carroll, 1994), "metáfora pictórica" (Forceville, 1998), "metáfora fílmica" (Whittock, 1990), "cine-metáfora" (Eikhembaum, 1927), "metáfora cinemática" (Giannetti, 1972), "metáfora multimedia" (Forceville, 1999) o "metáfora monomodal y multimodal" (Forceville, 2006*a*). El término "metáfora pictórica" se suele emplear para las imágenes estáticas, "metáfora fílmica", "cine-metáfora" y metáfora cinemática" se refieren a las metáforas que tienen lugar en cine. El término de acepción más amplia es el de "metáfora visual" ya que incluye tanto imágenes estáticas como en movimiento independientemente del medio en el que se han generado. La metáfora visual se engloba dentro de las denominadas metáforas no verbales donde se incluyen otros tipos aún menos estudiados como las metáforas olfativas o las auditivas.

Un error frecuente en la bibliografía que trata sobre la metáfora visual es utilizar metáfora y símbolo como sinónimos. Nosotros seguimos las recomendaciones de Eco (2002) de usar esta palabra con cautela y también de Peirce (1987) quien advierte que símbolo tiene tantos significados que sería una injuria (*sic*) añadirle uno más. El origen de esta ambigüedad se encuentra en la etimología de la palabra: συμβολο es una cosa

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

lanzada conjuntamente con otra y tiene la misma raíz que émbolo (una cosa lanzada dentro de otra) y parábola (una cosa arrojada al lado de otra). Los griegos emplearon la palabra símbolo desde muy temprano y frecuentemente con el significado de contrato o convención. Por esta razón, para Aristóteles el símbolo es un signo convencional. El uso de la palabra a través de los siglos ha ido ampliando la confusión semántica y su análisis excedería los límites de la tesis. En esta investigación seguimos a Lakoff & Johnson (1980) considerando que el origen del simbolismo cultural y religioso es metafórico y/o metonímico.

Los estudios sobre la metáfora visual son heterogéneos pero abundan fundamentalmente en el ámbito de la publicidad y en el ámbito del cine. En publicidad, el camino se inició con Barthes (1964) y se continuó con Bonsiepe (1968), quien considera que en publicidad se da un uso desviado del lenguaje, con Eco ([1968] 1984), que aplica la retórica clásica a los mensajes visuales y con Durand (1970), que enumera veinte figuras retóricas donde la metáfora es una figura de sustitución en la que la relación entre elementos es la similitud de contenido.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Si bien hay pocas dudas sobre la legitimidad de la metáfora visual en publicidad, no ocurre lo mismo en el cine. La supuesta literalidad de la imagen cinematográfica ha sido el argumento más utilizado por los detractores de la metáfora fílmica que se mueven en un realismo primitivo que hoy no tiene ninguna base. En nuestra opinión, a pesar de que, como dice Catalá (2001), las metáforas visuales no son el eje de muestra tradición cultural, existen porque las necesitamos para organizar la realidad.

A la metáfora visual se han acercado historiadores del arte, psicólogos, lingüistas, teóricos del cine, realizadores o filósofos. Alguno de los autores sólo tratan la metáfora

visual circunscribiéndose en un sólo ámbitos mientras que otros la analizan en general o realizan distintos incursiones. Hemos considerado conveniente resumir las aportaciones de los autores por orden cronológico para mostrar la evolución en el tratamiento del tema. Para situar a los autores tanto cronológicamente como en su ámbito hemos elaborado la Tabla 4.1 y 4.2.

Casi ninguno de estos autores ilustra con materiales los ejemplos aportados. Esta carencia se ha intentado solventar con esta tesis recopilando y ordenando en la Base de Datos que se adjunta las metáforas visuales citadas. Para agilizar la consulta, se cita entre paréntesis el nombre del fichero digitalizado.

4.1 Eikhenbaum (1927)

La primera referencia sobre la metáfora fílmica tiene lugar dentro del formalismo ruso en 1927 con Eikhenbaum (en Albera, 1998). Este autor habla de una "cine-metáfora" que sólo es posible si se fundamenta en una metáfora verbal. Por tanto, el espectador sólo puede entenderla si su bagaje léxico se lo permite. Es decir, la "cine-metáfora" es una representación visual de una imagen verbal. Por ejemplo, la palabra "caída" puede entenderse metafóricamente como ruina. Del mismo modo, algunos planos cinematográficos de caídas se pueden ser metafóricos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Eikehenbaum augura un gran futuro a la "cine-metáfora" a partir de procedimientos como la angulación, la iluminación, etcétera, es decir, la "mise-en-scéne". Pero el problema, dice, es que nunca podrá ir más allá de la metáfora verbal y el resultado es una relación inversa:

> "Si la metáfora verbal no toma cuerpo en la conciencia del espectador hasta convertirse en una imagen visual clara (es decir, que el sentido literal es revestido por el sentido metafórico), la cine-metáfora no se plasma en la conciencia del espectador hasta convertirse en una proposición verbal completa". (Albera, 1998: 75)

4.2 Eisenstein (1937)

Aunque de modo implícito Eisenstein trata la metáfora en su teoría sobre el montaje, es fundamentalmente en "Montaje 1937"[26] donde lo hace de forma explícita relacionándola con la puesta en escena que define de la siguiente manera:

> "Mise en scène (con inclusión de todas las fases de su despliegue: gestos, mimo, entonaciones) es, por decirlo así, una proyección gráfica del carácter de la acción. Y cuando se aplica a la unidad de acción en particular, es la caligrafía espacial de la unidad. Es como escribir a mano en un papel, o una huella característica impresa cuando alguien pasea por un camino de arena, con todo lo completa y a la vez incompleta que pueda ser." (Eisenstein, 2001: 43)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para explicar su concepto de puesta en escena, Eisenstein analiza las diferentes posibilidades de composición de la escena de la obra de teatro *Père Goriot* de Balzac donde el personaje Vautrin es arrestado. Los alumnos de este profesor y director propusieron diferentes puestas en escena pero en las, que básicamente, el personaje está rodeado. Para Eisenstein estas propuestas, aunque naturalistas, son insuficientes ya que lo fundamental es captar la esencia de la situación y aplicarla gráficamente. En el caso de la persecución,

[26] Hemos consultado la versión en inglés (1991) y en castellano (2001).

hay dos grupos claramente definidos, el de los perseguidores y el del perseguido. Por tanto, lo importante es que Vautrin se contraponga al grupo y que direccionalmente y gráficamente se evidencie esta diferencia.

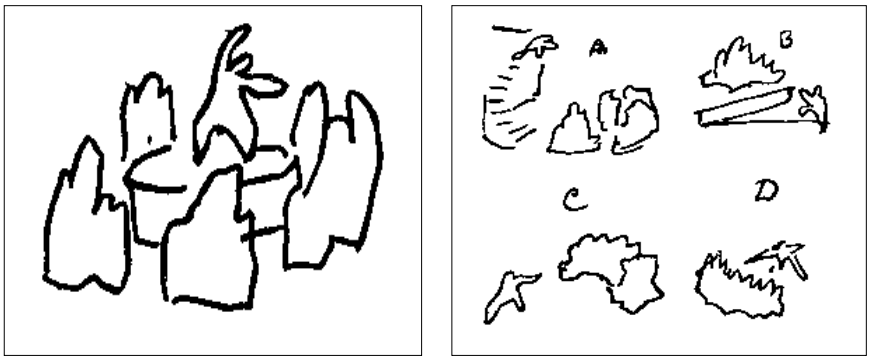


Ilustración 4.1. Propuestas de puesta en escena de Vautrin arrestado. Eisenstein (1991).

Con la puesta en escena en la que Vautrin se contrapone al grupo, los movimientos lineales y la disposición espacial de la puesta en escena se convierten en metáfora:

> "Así, el movimiento lineal y la disposición espacial de la mise en scène acaban siendo una metáfora "convertida". Al trasladar la connotación del contenido psicológico de la escena a la mise en scène, el proceso de escenificación, digámoslo así, ha provocado una inversión del sentido metafórico hacia lo no metafórico, primario, inicial. Digo bien "inversión" porque sabido es -de hecho el propio sentido de la palabra "metafórico" (del griego μετα-φορ = transporte) no deja de recordárnoslo- que las connotaciones metafóricas figuran en una fase anterior como acciones directamente físicas ("Me siento atraído por usted", "Me inclino ante usted", etc.)". (Eisenstein, 2001: 47)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Esta larga cita nos resulta interesante porque percibimos que el agudo ingenio de Eisenstein se adelanta a los postulados de la lingüística cognitiva, incluso habla de esquema como "representación de la concepción más generalizada de un fenómeno" (Eisenstein, 2001:47). Y así, una puesta en escena debería cumplir dos condiciones: no debe contradecir el comportamiento aceptado como normal y en su estructura debe haber un esquema gráfico de lectura metafórica que defina el significado psicológico de la escena y la interacción con los personajes. En nuestra opinión, Eisenstein se refiriere a que el realizador debe ser capaz de reflexionar sobre la naturaleza metafórica de nuestro pensamiento y plasmarla visualmente mediante la puesta en escena. Así, la imagen adecuada de una barricada, por ejemplo, es aquella en la que los elementos están dispuestos de tal forma que plasmen visualmente la proyección metafórica del esquema de imagen en que se basa.

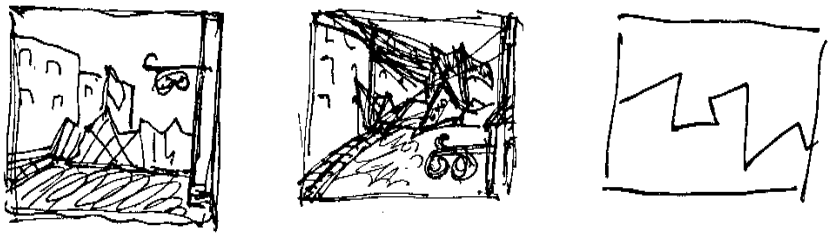


Ilustración 4.2. Puesta en Escena de "barricada". Eisenstein (1991)

La propuesta de segunda barricada es más acorde que la primera porque los elementos están dispuestos de forma que dan la impresión de derrumbamiento. La línea general de la mise-en-scène de esta disposición esquematiza una barricada. Para ilustrar mejor lo que nos quiere decir, el autor ruso selecciona una imagen antigua de una miniatura hindú en la que podemos ver a un grupo de doncellas celestiales transportando a Vishnu. Pero las mujeres están dispuestas de tal modo que lo que vemos es un elefante

cargando al dios. El contorno del elefante puede ser interpretado como el deseo de representar la forma suprema de transporte o de transporte de la realeza. Es decir, el elefante es una metáfora del transporte divino. Algo parecido sucede con la representación de una barricada, el esquema compositivo es una metáfora de la barricada. Así como las doncellas están dispuestas de forma que vemos un elefante y este elefante es una metáfora del transporte, los elementos del plano de Eisenstein están dispuestos de forma que la línea compositiva es una metáfora de la barricada.



Ilustración 4.3. Vishnu. Eisenstein (1991)

4.3 Gombrich (1952, 1959, 1963, 1972)

Gombrich trata la metáfora de manera frecuente a la vez que dispersa en sus escritos. Afortunadamente, Lorda (1991) realiza un magnífico trabajo sobre los escritos de Gombrich dedicándole un capítulo a la metáfora. Según este último, un punto fundamental en sus teorías es considerar el arte como fuente de metáfora y las obras de arte como metáforas. Las grandes obras artísticas expresan con metáforas hondas experiencias de la vida humana que no pueden ser expresadas mediante palabras. Es más, la historia del arte es la historia de la búsqueda de metáforas. También la literatura[27] es fuente de metáfora.

[27] Como demuestran Lakoff & Turner (1989) la literatura utiliza metáforas conceptuales aunque de un modo elaborado.

Medea, Macbeth o Fausto son metáforas de actitudes humanas pero las artes visuales cuentan con el poder de la imagen.

Este autor se adelanta en muchos aspectos a la teoría cognitiva de la metáfora. Se aleja de la noción aristotélica de la metáfora como transferencia y la entiende como un indicador de un vínculo ([1963], 1998), considera que nuestro lenguaje está plagado de metáforas ([1972], 1983) y que es indispensable para la mente humana ([1959], 1982). Gombrich ([1963], 1998) analiza un tipo de metáfora que le llama particularmente la atención y que denomina "metáfora natural o universal" relacionada con las metáforas primarias de Grady. Este tipo de metáfora surge de la elasticidad de la mente humana, de su capacidad de percibir y asimilar. Por ejemplo, el uso de lo luminoso, de lo resplandeciente como metáfora de lo divino es casi universal en el arte religioso[28]. La luz es la metáfora común para lo bueno, lo bello, lo positivo mientras que la oscuridad lo es para lo malo, lo feo, lo negativo.

Otro tipo de metáforas son las "patéticas" o "fisonómicas"[29] porque trasvasan un estado de ánimo a un fenómeno. El sol es amable y la lluvia hostil, el sol es alegría y plenitud, la lluvia es tristeza y melancolía. Este fluir de una modalidad sensorial a otra, de crear sinestesias, es una de las propiedades básicas de la metáfora. ([1952], 1982). La sinestesia conecta nuestras experiencias interiores con las impresiones del mundo exterior pero sin una transferencia consciente. De esta forma se unen, por ejemplo, lo oscuro y lo grave. Esta capacidad de trasladar nuestras reacciones básicas biológicas, como el gusto por

[28] Ver también Nieto Alcaide (1978) quien analiza el uso de la luz desde el Medievo como metáfora de lo bueno y, por tanto, de lo divino.

[29] Dedicamos un apartado a este tipo de metáforas más adelante.

la luz, a otro orden es lo que da a la obra de arte el carácter de metáfora y convierte al artista en un forjador de metáforas que invita al espectador a ver la realidad de otra manera.

Para Gombrich, la creación de una obra de arte es la confección de un orden complejo donde se funden forma y significado. Incluso en los símbolos primitivos existe este juego entre forma y significado. Afirma que la metáfora artística es inseparable de la forma misma y se funda en disposiciones psicológicas y biológicas por lo que es accesible a cualquiera aunque la comprensión puede ser una cuestión de grados (Lorda, 1991: 437).

4.4 Martin (1955)

Martin ([1955], 1962) afirma que, a pesar de la apariencia de realidad de la imagen cinematográfica, puede haber metáforas y símbolos. Denomina metáfora a la yuxtaposición de dos imágenes, la primera generalmente diegética y la segunda metafórica, que producen al espectador una determinada impresión de lo que quiere expresar el director. El tono será trágico si sube la tensión de un plano a otro (soldados yuxtapuestos con tumbas, por ejemplo) o cómico si la tensión desciende (orador unido a unas arpas). Por el contrario, el símbolo no surge del contraste entre dos imágenes sino que tiene lugar dentro de una misma imagen mediante alguno de los siguientes procedimientos:

1) Por composición. En *Brozenosez Potemkin* (Eisenstein, 1925) un pope lanza su discurso mientras el humo sale por detrás (Potemkin, 01).

2) Por el encuadre. El sacerdote acusado de asesinato de *I confess* (Hitchcock, 1953) aparece en el juicio en diversas tomas en plano medio arrinconado detrás de una barra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3) Por el contrapunto de las acciones. En *Greed* (Stroheim, 1923), durante la boda se ve pasar por la ventana un entierro.

4) Por inscripciones: Cuando en *Citizen Kane* (Welles, 1940) una pancarta dice "No tresspasing", se simboliza la imposibilidad de penetrar en la intimidad de Kane (Citizen Kane, 01).

Tanto en la metáfora como en el símbolo, el autor establece una gradación de mayor a menor intensidad o pureza. El nivel plástico es inferior ya que tiene que ver con alguna similitud externa mientras que el nivel simbólico es superior porque el autor expresa su concepción del mundo. En medio se encuentra el nivel dramático donde hay alguna relación con la historia. Algunos de los ejemplos son:

1) Metáforas plásticas. Basadas en la semejanza o contraste de lo representado. Por ejemplo, la imagen de un rostro con el de un animal destacando las características externas.

2) Símbolos plásticos. Mediante el movimiento o la estructura de la imagen se evoca otro acto o sentimiento. Por ejemplo, en *Brozenosez Potemkin* (Eisenstein, 1925) cuando los amotinados están cubiertos por el toldo, se refuerza el terror del momento con varios planos del barco[30] (Potemkin, 01).

3) Metáforas dramáticas. Aportan una explicación de la acción como los planos de Kerenski y de las arpas en *Oktiabr* (Eisenstein, 1927). Según Martin, este tipo de metáforas casi han desaparecido en el cine sonoro.

[30] El autor aquí parece olvidar que ha definido símbolo cuando tiene lugar en el interior del plano.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4) Símbolos dramáticos. Tienen un valor directo en la acción y contribuyen a su desarrollo y comprensión. En *Greed* (Stroheim, 1923) se muestra a un gato que trata de coger a dos pájaros en una jaula y paralelamente Marcus trata de obtener parte del dinero que ha ganado Trina gracias al billete de lotería que él le ofreció (Greed, 02).

5) Metáforas ideológicas. Sugieren una idea que va más allá de la acción sino que tiene que ver con toda una concepción del mundo. En *Modern Times* (Chaplin, 1935) las ovejas se funden con los obreros (Modern Times, 01).

6) Símbolos ideológicos. Expresan ideas que van más allá de la historia y expresan la opinión del director. Por ejemplo, en *Ladri di biciclette* (Sica, 1948), el protagonista está pegando un cartel de Rita Hayworth cuando le roban la bicicleta.

4.5 Mitry (1963)

Mitry ([1963], 1978) trata brevemente la metáfora a la que considera esporádica en el cine. Considera que la metáfora en el cine es muy distinta a la metáfora en el lenguaje porque en este último hay una sustitución analógica mientras que en la pantalla sólo puede haber una comparación. La mayoría de las metáforas cinematográficas se basan en sinécdoques por lo que están más cerca de la metonimia (que procede por contigüidad) que de la metáfora (que procede por sustitución). Podríamos decir, pues, que la metáfora en el cine es una forma particular de metonimia, al contrario que en el lenguaje verbal, donde se puede establecer una clara distinción entre ellas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.6 Aldrich (1968)

Aldrich (1968) reivindica la existencia de la metáfora visual considerando que la metáfora también tiene lugar fuera del lenguaje. Toma como punto de partida la definición que aparece en la obra de Owen Barfield titulada *Poetic Diction and Legal Fiction* que dice que la expresión metafórica se encuentra entre el símil y el símbolo y que cuando el poeta dice B, quiere decir A, esconde A en B. Para Aldrich esta definición es importante porque une la expresión figurada con la percepción figurada. Una metáfora entonces se caracteriza por el "seeing as" o "ver como". B sería el contenido de la experiencia de "ver como", M es el material y A es el tema. Entonces tendríamos que B es M visto como A, o a la inversa, que B es A encarnado en M. En cualquier caso, sucede un fenómeno de transfiguración de A y M en B.

La composición es la que muestra la metáfora de una forma ampliada y su propósito es llamar la atención sobre los mismos elementos que componen la metáfora. Aldrich (1968, 1971) analiza la metáfora visual con relación a la forma en las artes visuales. Entiende que la metáfora no es una comparación, que cuando se dice A ES B, no siempre se quiere decir A ES COMO B sino que hay una transferencia de significado, un fenómeno que él denomina como "interanimation" y "fusion" mediante el cual ver A como B lo convierte en C.

El autor propone tres conceptos que interactúan para producir una metáfora: el material (color, texturas, líneas, masas, formas, etcétera), el tema (lo retratado) y el contenido (el resultado entre el material y el tema). Uno de los ejemplos es un cuadro de Kokoschka titulado *Courmayeur et les Dents de Geants* donde se ven unos tejados picudos contra unas montañas. Por la disposición de los elementos, hay una fusión entre montañas

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

y tejados en una metáfora que verbalmente podrías ser “El tejado es una parte de la montaña”.



Ilustración 4.4. *Courmayeur*

Es decir, para Aldrich la metáfora visual se expresa mediante la expresión formal. El tejado está pintado de forma que parece una montaña. Existe una identificación entre tejado y montaña porque ambos han sido pintados de una forma similar.

4.7 Dart (1968)

Dart (1968) rebate a los que argumentan que las imágenes son un trasunto de la realidad y que no puede tener un significado figurado. Afirma que en una metáfora verbal tiene lugar un proceso de tres pasos que son el procesamiento literal, el reconocimiento de la incongruencia y la reinterpretación figurada. En el cine, aunque cada plano mantiene su identidad literal debido a su apariencia de realidad, se pueden construir metáforas mediante el montaje. Para que estos planos se entiendan como figurados necesitan marcar su intención lo que se consigue, por ejemplo, mediante posiciones de cámara inusuales, planos picados o contrapicados, planos encuadrados con objetos significantes al fondo con los que el personaje es comparado o planos tomados con un obvio escorzo de la perspectiva. Si el espectador reconoce la incongruencia, asume que es intencionada y la resuelve figuradamente.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.8 Laurot (1970)

Laurot ([1970], 1976) se propone distinguir entre metáfora cinemática y símbolo con el siguiente ejemplo. Para expresar simbólicamente la afirmación "En América, los únicos templos reales son bancos" un director como Buñuel pondría una telas al banco, una cruz aquí y allá, algún elemento eclesiástico, música religiosa, etcétera. Es decir, pondría en el banco elementos que normalmente no pertenecen a un banco. Por el contrario, para expresar la misma afirmación de forma metafórica, no se añadirían elementos sino que por el ángulo de cámara empleado, determinada iluminación, la composición, el encuadre o la tonalidad lo que vemos es algo con apariencia de banco pero que en realidad es un templo. Es decir, a través de lo visible, alcanzamos lo invisible. Pero, ¿dónde se origina la metáfora? Para Laurot la respuesta es la siguiente:

> "(...) specific metaphors are born from the passionate and compassionate vision of the man who made them - not as a film maker conjuring up cinematic images, but a man inscribing his vision onto the world. He makes metaphor because he has to, out of an inner necessity: there is no other way to project his moral vision upon the reality his consciousness has shown him to exist. In other words, revolutionary metaphor is the result of the conscience acting on the knowledge the consciousness provides." (Laurot, 1976: 581-582)

Es decir, que las metáforas expresan la visión del autor que las necesita para expresar su concepción del mundo.

4.9 Henry (1971)

Henry (1971), considera que en los filmes expresionistas la metáfora concierne a la totalidad del filme, la obra entera se inserta dentro de una red de metáforas que encajan

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

unas en otras. El expresionismo alemán, dice, es muchas veces acusado de formalista pero esta escuela se esfuerza en la adecuación total entre ficción y medios utilizados, entre forma y contenido, en lo que denomina una "mise en scène tyrannique" (Henry, 1971: 17). El ideal no es una puesta en escena invisible sino que se trata de explorar sus posibilidades. No se quiere plasmar la realidad tal cual sino que se busca recrearla en un estudio, en un espacio artificial. El expresionismo procede de la experiencia fundamental del carácter inaccesible de la realidad de modo que:

> "La révolte antinaturaliste marque ainsi le passage de l'ontologique (style substantiel) à l'analogique (style métaphorique). L'élaboration résolument suggestive et subjective de l'ouvre implique le détour de la métaphore." (Henry, 1971: 52).

El decorado, la iluminación y la actuación son los tres factores de estructuración. El decorado no pretende ser realista y es evidente el contrachapado y el cartón piedra. La iluminación es utilizada como elemento de formación de la escena y no tiene una procedencia naturalista. Hay una tendencia a la iluminación desde abajo que acentúa los contornos y crea sombras invertidas y exageradas. En cuanto a los actores, exteriorizan los conflictos internos con movimientos y gesticulaciones exagerados.[31]

El filme expresionista posee una estructura temática y se organiza como una red metafórica de forma que podemos considerar el plano como el microcosmos de la secuencia y la secuencia como el microcosmos del filme (1971: 59). El autor analiza, entre otros, *Nosferatu, Eine Simphonie des Grauens* (Murnau, 1922) que considera la tentativa

[31] Hasta se decía que los actores expresionistas debían llevar el corazón pintado en el pecho.

más rigurosa de cine metafórico. En este filme encontramos diferentes motivos visuales que gravitan sobre un único tema: la omnipresencia del vampiro y la proyección de sus sombras (Nosferatu, 01, 02, 03, 04). En el primer acto se establece la temática del vampiro al verle durmiendo en su ataúd esperando a la noche. Nosferatu aparece asociado a la oscuridad y Murnau juega admirablemente con el contraste entre el oscuro castillo y los paisajes claros donde Jonathan recupera la serenidad. Nosferatu siembra la muerte por donde pasa pero no se muestran los cadáveres (sólo el del capitán del navío), sino que se nos representan mediante metáforas como la del estibador al que le muerde una rata.

Según Henry, la obra de Murnau se mueve entre dos polos complementarios: el polo metonímico (combinación de unidades contiguas) y el polo metafórico (elección de unidades similares). La transferencia de sentido tiene lugar por contigüidad o por analogía entre los tres factores que estructuran la imagen: iluminación, decorado y actuación. (Henry, 1971: 63).

4.10 Giannetti (1972, 1975)

Giannetti (1972, 1975) es un firme defensor de la metáfora visual aunque no enuncia una teoría al respecto sino que enumera distintos ejemplos. Tiene la precaución de distinguir entre metáfora y símbolo aunque, a veces, los utiliza indistintamente. Un símbolo, dice, es algo que representa más de lo que parece. Por ejemplo, “Rosebud” en *Citizen Kane* (Welles, 1940) simboliza la inocencia perdida de la infancia. La iluminación, los objetos, los trajes o el escenario pueden explotarse con propósitos simbólicos. Por el contrario, la metáfora es una comparación de algún tipo que no es literalmente cierta y nos causa una sensación de incongruencia. A aquellos que niegan su existencia basándose,

sobre todo, en las premisas realistas de Kracauer[32] los remite a Arnheim quien ya en 1927 había refutado estas nociones simplistas.

Este autor adopta el término de metáfora cinemática para hablar de las metáforas expresadas por el movimiento aunque también trata otros procedimientos como el montaje, el encuadre, el sonido, las distorsiones y los efectos de postproducción. Un ejemplo de metáfora cinemáticas se encuentra en *Braveheart* (Gibson, 1995). En la decapitación del héroe se explotan los movimientos descendentes: mientras el hacha del verdugo se dirige hacia abajo, vemos un Primer Plano de la lágrima cayendo de la cara de la princesa Isabelle. Para expresar la muerte del héroe, un pañuelo, recuerdo de su amada esposa, cae de su mano al suelo en un movimiento lento, metáfora de la vida que se escapa (Braveheart, 01).

El movimiento puede ser también usado para sugerir otras ideas y emociones. Por ejemplo, el éxtasis y la alegría se expresan frecuentemente con movimientos expansivos mientras que el miedo es expresado mediante una variedad de movimientos tentativos y temblorosos, o el erotismo mediante movimientos ondulantes. La aceleración, la ralentización, la inversión o la congelación pueden ser una fuente de metáforas. La cámara lenta reproduce los movimientos como una especie de grácil danza onírica mientras que la cámara rápida se asocia con el caos, la falta de control y la mecanización. En *Tom Jones* (Richardson, 1963) se utiliza esta última técnica para expresar metafóricamente lo predecible de sus personajes (Tom Jones, 01) mientras que en *Orphéee* (Cocteau, 1949) se usa la cámara lenta y el movimiento inverso para sugerir la onírica realidad del Infierno y el

[32] Desde los inicios de la historia del cine se han dado dos posturas: la realista y la formalista. Kracauer pertenece al paradigma realista mientras que Arnheim pertenece al formalista.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

retorno del protagonista al pasado (Orfeo, 01). Por último, otro tipo de metáfora cinemática es la que se consigue congelando la imagen. Este recurso se asocia en ocasiones con la muerte, como en el plano final de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (Roy Hill, 1969). El plano de los dos protagonistas se detiene justo antes de que mueran por los disparos (Butch Cassidy, 01).

Otro procedimiento mediante el cual se producen metáforas es el montaje. Una de las más conocidas es la que aparece al comienzo de *2001, A Space Odissey* (Kubrick, 1968) cuando uno simio antropoide descubre que un hueso se puede utilizar como arma, lo lanza al cielo y se pasa al plano de una nave espacial (2001, 02), Para Giannetti (1975) este montaje es una metáfora sobre la tecnología: la primitiva inteligencia que imagina que un hueso puede ser un arma ha evolucionado hacia una inteligencia que crea naves espaciales. Esta metáfora se retoma y se cierra al final del filme cuando vemos el embrión, cuya cara nos recuerda a la del astronauta, flotando en el cosmos sugiriendo que este nuevo ser es tan inteligente en Júpiter como lo era el hombre primitivo o que el ser humano es la herramienta de una inteligencia superior, como el hueso lo era para el simio primitivo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El ritmo o la fragmentación del montaje también pueden ser metafóricos. Un ejemplo de ritmo metafórico se encuentra en *Triumph des Willens (*Riefenstahl, 1935) donde muchos planos están editados al ritmo militar y expresan un sentido de la precisión que exalta los ideales nazis. Fragmentación metafórica existe en *Alice's Restaurant* (Penn, 1969) donde las escenas de la boda están filmadas con primeros planos en lugar de planos largos que permiten que un gran número de gente comparta el mismo encuadre. Así, las ideas de soledad y alienación se sugieren a través de estos encuadres de individuos aislados en fragmentos separados de espacio.

Aunque el montaje es una gran fuente de metáforas, la mayoría de ellas se dan, según Giannetti (1972, 1975), dentro de un mismo plano como sucede con las metáforas auditivas, cinemáticas y ópticas. La razón por la que muchos críticos creen que sólo uniendo planos obtenemos una metáfora es porque creen que es equivalente a unir dos palabras. La teoría de la percepción de Arnheim es para este autor la mejor base para hablar de tropos cinemáticos ya que subrayan la diferencia entre nuestra percepción de los fenómenos y la distorsión causada por la cámara. Debido a que la imagen está contenida en un encuadre, el realizador puede explotar ese con propósitos metafóricos. Lo que está fuera del encuadre, en la oscuridad, se asocia con el miedo, lo desconocido y todas las ideas negativas asociadas a la falta de luz. Del mismo modo, al situar al personaje en los márgenes del encuadre, el director puede crear metáforas como, por ejemplo, su cercanía a la muerte. Así sucede en la primera escena de *Masculine-Feminine* (Godard, 1966) donde el protagonista se sitúa en el borde del encuadre y parece siempre estar a punto de caer en la oscuridad, una premonición visual de su muerte.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El espacio representado puede ser metafórico. Un Plano General muy holgado puede ser una metáfora de libertad, mientras que un Primer Plano muy ajustado puede ser una metáfora del sentimiento de estar atrapado. Las películas de cárceles usan frecuentemente Primeros Planos y Planos Medios para que el encuadre funcione como una especie de prisión. *Un condamné à mort s'est echappée* (Bresson, 1956), comienza con un Primer Plano de las manos del protagonista. A lo largo del film, el prisionero realiza elaborados preparativos para escapar pero el director conserva los encuadres ajustados para enfatizar el sentido de claustrofobia cada vez más insoportable. Esta tensión espacial no se libera hasta el final de la película cuando su triunfante escapada es fotografiada en un Plano General. Encuadres y metáforas espaciales de este tipo son comunes en películas que

tratan el tema del confinamiento tanto literal como psicológico. Un ejemplo de este último lo encontramos en *The Graduate* (Nichols, 1967) cuando la señora Robinson intenta seducir a Benjamin mostrándose desnuda en la habitación (Graduate, 01) el plano de él es mucho más cerrado que el de la mujer.

Por otro lado, al situar un objeto o sujeto en una sección particular del encuadre, el realizador puede alterar su significado y así cada una de las secciones del encuadre (centro, arriba, abajo, laterales) puede ser explotado con fines metafóricos. El área cercana a la parte de arriba puede sugerir poder, autoridad y aspiración. El área inferior tiende a sugerir servilismo, vulnerabilidad, impotencia. Los elementos situados fuera del encuadre se asocian con la oscuridad, el misterio o la muerte. Por ejemplo, en *M-Eine Stadt Sucht einen Mörder* (Lang, 1931) la primera vez que aparece el asesino se encuentra fuera del encuadre y sólo vemos su sombra proyectada sobre su propio cartel de busca y captura (M, 01).

Se puede modificar el formato del encuadre con fines metafóricos. En *Enfant sauvage* (Truffaut, 1969), se usa el efecto de iris para sugerir la intensa soledad del niño (Enfant sauvage salvaje, 01). También la composición puede ser metafórica. Por ejemplo, personajes neuróticos descentrados en la composición, estructuras binarias que enfatizan el paralelismo o composiciones ternarias que subrayan la interacción entre tres elementos principales como sucede en *Jules et Jim* (Truffaut, 1961) donde continuamente se repiten composiciones triangulares para expresar la relación a tres bandas de los personajes (Jules et Jim, 01). Sin embargo, la mayoría de las metáforas provienen de la distorsión causada por la obtención de imágenes, tanto por el grano de la película como por los objetivos o los filtros. Por ejemplo, en *Long Day's Journey into Night* (Lumet, 1962) se utilizan objetivos distintos para cada personaje. La madre adicta a la morfina es filmada con un gran

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

teleobjetivo que desenfoca totalmente el fondo, metáfora de cómo la droga la ayuda a olvidar o, al menos a difuminar, lo que le rodea. Por el contrario, para el padre abatido y el cínico hijo mayor, Lumet usa un gran angular que intensifica y exagera la percepción de la profundidad. El inocente hijo pequeño es filmado con un objetivo que no produce distorsiones, sugiriendo su normalidad, pero cuando se da cuenta de la situación sin esperanza en la que se encuentra, el director cambia al gran angular. Para terminar, el tipo de película puede usarse metafóricamente como sucede en *En Passion* (Bergman, 1979) donde se explota el grano característico de las películas rápidas para crear una metáfora sobre la desintegración psicológica. El filme termina con un plano del personaje caminando de un lado a otro mientras la cámara hace un lento zoom a Primer Plano quedando el grano de la imagen muy pronunciado. El borrón de puntos en movimiento es como si el personaje se desintegrara ante nuestros ojos (Passion, 01).

Por último, el sonido puede ser usado metafóricamente, sobre todo cuando se usa de modo no sincrónico. Esta técnica de contraste puede tener lugar con el diálogo, los efectos de sonido y la música. En *Accident* (Losey, 1967) podemos encontrar una metáfora de la alienación y soledad expresada mediante el sonido. Un profesor universitario de mediana edad visita en Londres a una antigua novia. Los vemos a los dos comiendo en un restaurante pequeño y silencioso. En la pista de audio oímos la conversación entre ellos, un diálogo banal y lleno de silencios, yuxtapuesto de forma no sincrónica con las imágenes, como si fuera un postizo, tal y como es la relación que mantienen (Accident, 01). En cuanto a la música, podemos encontrar un ejemplo en *2001, A Space Odissey* (Kubrick, 1968). Al comienzo del filme, cuando las imágenes nos muestran el nacimiento de la inteligencia en el ser humano primitivo, Kubrick utiliza *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss, inspirada en las tesis filosóficas de Nietzsche acerca del Superhombre (2001, 01).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.11 Metz (1975)

Metz ([1975], 2001) aborda el tema de la metáfora fílmica y empieza diciendo que no suscribe la convención terminológica de distinguir entre metáforas vivas y metáforas fósiles. Excluir "hoja" de papel de las figuras porque ya no se percibe como tal es una convención que este autor no comparte y que lo acerca a las teorías de la lingüística cognitiva al igual que cuando afirma que las figuras no son adornos sino que se remontan al origen mismo del habla, que los sentidos figurados son anteriores a los sentidos propios porque las primeras palabras sólo pudieron surgir de una asociación simbólica que luego se estabilizó en "alguna variante *salvaje* de la metáfora o de la metonimia" (Metz, [1975], 2001: 147)

Metz distingue cuatro grandes tipos de encadenamientos textuales en cine:

1) Comparabilidad Referencial + Contigüidad Discursiva. Es una "metáfora puesta en sintagma" que tiene lugar cuando dos elementos del discurso audiovisual (dos imágenes, dos secuencias, una imagen y un sonido, etcétera) se asocian por semejanza o por contraste. Un ejemplo muy conocido es el de *Modern Times* (Chaplin, 1935) del rebaño de ovejas y la muchedumbre en la estación de metro (Modern Times, 01).

2) Comparabilidad Referencial + Comparabilidad Discursiva. En este caso, es una "metáfora puesta en paradigma". Tiene lugar cuando sólo uno de los dos elementos del discurso audiovisual está presente. El término presente y el término ausente se asocian por semejanza o contraste pero se plantea en términos de elección porque un elemento reemplaza al otro y lo evoca. El

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ejemplo que pone Metz es el del cliché del fuego como metáfora de la pasión amorosa.

3) Contigüidad Referencial + Comparabilidad Discursiva. Es una "metonimia puesta en paradigma". Un elemento excluye a otro en virtud de su contigüidad como cuando en *M-Eine Stadt einen Mörder* (Lang, 1931) se nos muestra la pelota de la niña asesinada atrapada por los cables eléctricos. La pelota evoca el cadáver de la niña (M, 02).

4) Contigüidad Referencial + Contigüidad Discursiva. Se refiere a la "metonimia puesta en sintagma". Los dos elementos están presentes y su relación es de contigüidad. Para este caso Metz elige el mismo ejemplo de la secuencia de *M-Eine Stadt einen Mörder*, pero cuando la niña juega con la pelota (M, 01).

Según este autor, hay muchas metáforas fílmicas que se apoyan en una metonimia o sinécdoque subyacente y le da la razón a Mitry cuando dice que muchas supuestas metáforas fílmicas son en realidad metonimias:

> "Gracias al juego del montaje y de la composición, un elemento de la película se convierte hasta cierto punto en símbolo de otro (metonimia), o de un conjunto fílmico más amplio (sinécdoque) y tales elementos pertenecen todos al horizonte referencial de la película: a su diégesis o, en su ausencia, a algún campo "periférico" de la experiencia". (Metz, [1975], 2001: 182)

Metz ejemplifica esta afirmación con la moneda con la que juega el protagonista de una película de "gangsters". Esta moneda es el emblema de su personaje, sugiere su desenvoltura con el dinero lo que la convierte en metáfora. Pero también vemos cómo la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

manipula por lo que sería una metonimia. Y además, forma parte de su comportamiento, y entonces tenemos que considerar que es una sinécdoque. En definitiva, como dice más adelante, “Cada figura no es más que la culminación de un recorrido, y no necesariamente de uno sólo” (Metz [1975], 2001: 184).

Metz insiste en que la metáfora no existe sin la metonimia, o al menos no abunda, como tampoco abunda la metonimia sin metáfora. Es decir, la metonimia es la clave y la figura más común, la figura por asociación por la que pasamos de un aspecto o imagen a otro aspecto o imagen relacionado buscando una solución satisfactoria.

4.12 Pryluck (1975)

Pryluck (1975) reconoce que, como ya demostraron los autores rusos de cine mudo, las imágenes en movimiento pueden ser manipuladas de forma similar a las palabras para formar metáforas. En cine, un plano se sitúa al lado de otro sin ninguna conexión, al igual que una palabra se puede situar al lado de otra sin conexión y dar lugar a una metáfora. Pero las palabras están sujetas a las reglas de la sintaxis limitando las metáforas verbales. Así, por ejemplo la metáfora verbal es unidireccional, se percibe una cosa en términos de otra mientras que en el cine no es direccional y se pueden encontrar ejemplos unidireccionales y bidireccionales. Un ejemplo de unidireccionalidad se encuentra en *Oktiabr* (Eisenstein, 1927) donde se intercalan imágenes de uno de los villanos con las de la estatua de una mujer llevando una guirnalda como si lo fuera a coronar. Sin embargo, encontramos otro ejemplo de bidireccionalidad en la misma película cuando se montan juntas imágenes de un Cristo Barroco con las de un ídolo esquimal. En resumen, para Pryluk, mientras que las metáforas verbales fluyen en una dirección debido a la sintaxis,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

esto no sucede en cine, la metáfora no es direccional y las imágenes pueden modificarse unas a otras en diferentes sentidos.

4.13 Carroll (1980, 1994, 1996)

Carroll (1980) denomina Imágenes Verbales a aquellas imágenes que se basan en traducciones literales de expresiones verbales como los picados, y contrapicados, la escala de planos o el movimiento. Por ejemplo, los picados en *Der Letzte Mann* (Murnau, 1924) son Imágenes Verbales de "esplendoroso" mientras que los contrapicados lo serían de "degradante". O en *Deserto rosso* (Antonioni, 1964) el fondo desenfocado junto con la protagonista es una Imagen Verbal de su estado psicológico.

Las Imágenes Verbales de Carroll son imágenes institucionalizadas que cumplen las siguientes condiciones:

1. La imagen, o alguna de sus partes, puede describirse con determinadas palabras o expresiones.
2. Las palabras o expresiones que describen la imagen deben tener un significado extendido que puede aplicarse como comentario a la imagen.
3. Tanto el significado extendido como el significado literal existen en la lengua del realizador/director del filme.

En las Imágenes Verbales también se incluyen las metáforas (sobre todo las fósiles), los proverbios o los clichés. En el otro extremo de las Imágenes Verbales se encuentran las Imágenes Iconográficas que poseen asociaciones fijas con ideas abstractas. Un ejemplo de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Imagen Iconográfica es el huevo de avestruz que en la Edad Media se asociaba al olvido de Dios.

Años más tarde, Carroll (1994, 1996) trata la metáfora visual y uno de sus tipos, la metáfora fílmica. Las metáforas visuales se encuentran tanto en las imágenes fijas como en las fílmicas pero también en las esculturas o la danza. Independientemente del medio en que se dé, la metáfora visual prototípica[33] se caracteriza por su "homospatiality"[34] definida como los elementos que componen la metáfora y que coexisten en el mismo espacio. Estos elementos unificados en una nueva entidad no se pueden descomponer físicamente:

> "Homospatiality, in this sense, is a necessary condition for visual metaphor. It serves to link disparate categories in visual metaphors physically in ways that are functionally equivalent to the way that disparate categories are linked grammatically in verbal metaphor." (Carroll, 1994:198).

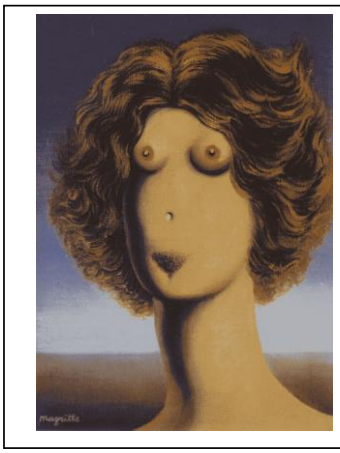
El autor utiliza la terminología de la lingüística cognitiva de "target domain/source domain" y afirma que la imposible descomposición de los elementos por la homoespacialidad invita al espectador a ver una de las categorías que proporciona el dominio origen en términos del dominio destino o como una oportunidad de ver cada dominio alternativamente como origen o como destino. De todos los ejemplos, el más ilustrativo nos parece *Le Viol* (Magritte, 1934) ya que los elementos constituyentes de la

[33] Estamos de acuerdo con Forceville (2002) de que hablar de metáforas prototípicas es un error.

[34] El origen de este concepto se encuentra en Rothenberg (1980). "Homospatial thinking" es un proceso del pensamiento por el cual se conciben dos o más entidades ocupando el mismo espacio. Mediante este tipo de pensamiento se generan las metáforas. Aunque es una forma de pensamiento que se utiliza sobre todo en las artes visuales, también tiene lugar en otros campos como la literatura o las ciencias.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

imagen (el cuerpo desnudo de una mujer, el rostro), coexisten en un mismo espacio. De esta forma, podemos ver el cuerpo como una cara (los ojos son pechos, la boca es el pubis) o la cara como un cuerpo (los pechos son ojos, el pubis es una boca). Para Carroll se trata de la metáfora EL CUERPO ES UNA CARA o LA CARA ES UN CUERPO ya que las metáforas visuales pueden ser frecuentemente susceptibles de interpretaciones simétricas o reversibles.



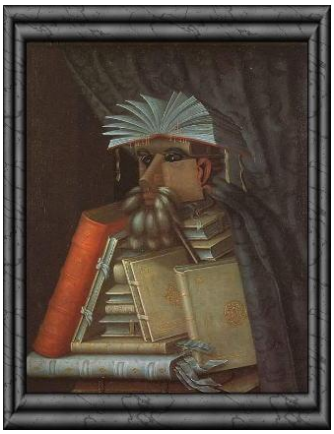


Ilustración 4.5. Viol y Libraire

Existen imágenes homoespaciales que, sin embargo, no son metáforas visuales como, por ejemplo, *Le Libraire* de Arcimboldo[35]. Las razones que aduce Carroll es que la imagen homoespacial metafórica debe ser intencionada y poseer un valor heurístico que facilite al espectador, o al menos al espectador ideal, la aprehensión o relación de los hechos, le invite a hacer descubrimientos mediante los elementos físicamente descomponibles, le induzca a proyectar los aspectos del dominio origen en el dominio destino. Tampoco la escena de *The Gold Rush* (Chaplin, 1925) en la que Chaplin come una

[35] Por el contrario, Barthes (1995) sí que considera las pinturas de Arcimboldo como metáforas.

bota como si fuera un pollo hay metáfora visual porque no hay fusión de elementos, sólo está la bota, el pollo se nos sugiere mediante los gestos del actor.

Para que la homoespacialidad sea metafórica es necesario tener en cuenta el contexto de la imagen y la intención con la que el autor la ha realizado. Es posible que exista homoespacialidad pero que la intención del autor o el contexto no permitan que la imagen se entienda como metafórica ya que en las películas de terror o de ciencia-ficción podemos encontrar imágenes como *Le Viol* pero en un contexto fantástico. Esto no significa que en este tipo de películas no haya metáforas. En *Videodrome* (Cronemberg, 1982), cuando el protagonista tiene una cinta de video insertada en su cuerpo puede entenderse como un alucinación pero también puede ser una metáfora sobre la sociedad audiovisual.

Uno de los ejemplos cinematográficos de homoespacialidad más evidentes se encuentra en *Metropolis* (Lang, 1926). En este caso (Metropolis, 01), la máquina se transforma en el dios antropófago Moloch mediante un fundido y durante unos instantes coexisten en una misma imagen los elementos del monstruo y de la máquina en la metáfora LAS MÁQUINAS MODERNAS SON MONSTRUOS QUE COMEN HUMANOS. Para Carroll (1994), este ejemplo pone en evidencia que las metáforas visuales no necesitan que haya correspondencias visuales entre el dominio origen y el dominio destino. La homoespacialidad de la máquina/Moloch se consigue mediante el fundido ya que es en postproducción donde, a juicio de este autor, se pueden generar numerosas metáforas visuales, sobre todo en el videoarte y en los videoclips:

> **"**Moreover, since image-processing is a particular easy technique to execute in video, we tend to find a great many visual metaphors in video art. Indeed, some video artists have even maintained that metaphor is the most

> appropriate- that is to say medium specific- line of aesthetic development in the video medium (…) This can be observed readily by attending to the spatial effects in the more popular tapes on MTV which often project visual metaphors." (Carroll 1994: 196)

Carroll (1996) analiza las objeciones a la existencia de una metáfora visual y las rebate. A quienes afirman que no existen las metáforas visuales porque la metáfora requiere abstracción les pone el ejemplo de Shakespeare "Juliet is *the sun*" para demostrar que también hay metáforas particulares. Pero aunque sólo existieran metáforas abstractas, se podría argüir que también las imágenes pueden serlo, no necesariamente son una referencia particular, hay imágenes que no son una persona o un lugar concreto sino que se refieren a personas o lugares en general. Del mismo modo, a quien niega la existencia de la metáfora visual por su bidireccionalidad, Carroll recuerda que la unidireccionalidad no es una condición imprescindible en la metáfora verbal.

Forceville (2002), basándose en la Teoría de la Metáfora Conceptual, rebate la tesis de Carroll sobre la homoespacialidad y la reversibilidad como característica definitiva de la metáfora visual. Si la metáfora es de origen cognitivo, unidireccional y asimétrica, estas mismas características deben darse en las metáforas pictóricas. Si en los ejemplos propuestos por Carroll no se dan estas características, no significa que no sea así en la mayoría. Imágenes como *Le Viol* pertenecen al movimiento surrealista que perseguía anular y subvertir dicotomías o antítesis buscando nuevas conexiones entre objetos e ideas. Las metáforas surrealistas, tantos las verbales como las no verbales, se pueden considerar de algún modo como especiales por lo que no son un buen ejemplo para defender la existencia de las metáforas visuales o para extraer sus características principales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.14 Kennedy (1982)

Kennedy (1982) afirma que muchos mecanismos retóricos pueden tener manifestaciones pictóricas o visuales. Este autor, que utiliza la terminología de Richards de "tenor/vehicle", considera la metáfora como sinónimo de tropo y bajo este término enumera diecisiete figuras retóricas lingüísticas con manifestaciones visuales entre las que se encuentran la alegoría, el eufemismo, la personificación o la catacresis.

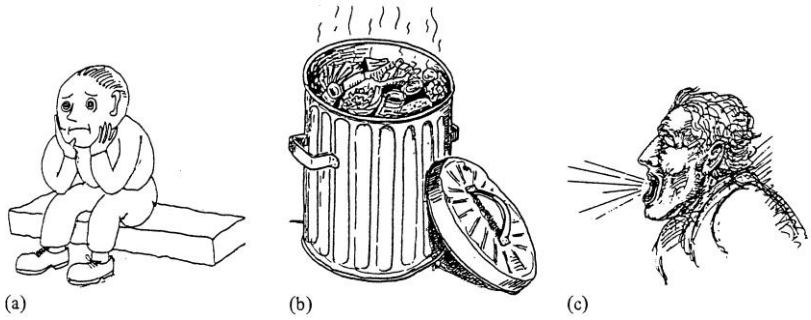


Ilustración 4.6. Runas pictóricas: ojos en espiral para ansiedad (a), líneas curvadas para el mal olor (b), líneas para ruido. Kennedy (1982).

Por otro lado, encuentra recursos pictóricos metafóricos que no tienen equivalencia en el lenguaje. En su opinión, los modos estándar de representación que se entienden como literales pueden ser violados intencionadamente dando lugar a una anomalía interpretable como figura deliberada. Ese es el caso de las "pictorial rune" o "runas pictóricas", elementos gráficos que modifican la representación literal de un objeto mostrando aspectos difíciles de expresar de otro modo. Los artistas utilizan estas runas para transmitir emociones o conceptos de forma metafórica como observamos en los ejemplos de la ilustración.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.15 Clifton (1983)

Clifton (1983) se propone indagar sobre la existencia de las figuras en el cine a través de más de mil seiscientos ejemplos[36] pertenecientes a más de setecientas películas aunque algunos de los ejemplos citados pueden pertenecer a diferentes categorías al mismo tiempo y muchos son confusos. Este autor considera que la forma es una herramienta para expresar el contenido y que las figuras fílmicas no son una traducción de las figuras verbales. Sin embargo, casi toda la terminología que emplea proviene de la retórica verbal distinguiendo cinco grandes tipos:

1. Figuras de Asociación (Figures of Association). Dentro de este tipo encontramos el símbolo.

2. Figuras de Semejanza (Figures of Likeness). Entre las que destacan la repetición, el símil, la metáfora y la anadiplosis.

3. Figuras de Contraste (Figures of Contrast). Incluye la antítesis y la hipérbole.

4. Figuras de Omisión (Figures of Omission). Son la elipsis, la metonimia y la sinécdoque.

5. Figuras de Secuencia (Figures of Sequence). En este tipo incluye el movimiento y el montaje.

La metáfora se incluye, como vemos, dentro de las Figuras de la Semejanza y se define de la siguiente manera:

[36] Desgraciadamente, los ejemplos sólo están descritos y apenas se ilustran con fotogramas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> "In the metaphor, on the other hand, the two members blur into one, the image and the meaning beyond it being take in at the same moment, as if the image had lost its own identity and could only convey the figurative meaning contrived for it."(Clifton, 1983: 86)

Los dos términos de la metáfora son la imagen de la pantalla y un evento o idea con la que se compara. Las dos partes están tan interconectadas que separarlas requiere tiempo y concentración, según Clifton. Propone llamar a una de las partes de la metáfora, "imagen" ("image") equivalente al dato de I.A. Richards, es decir, el término literal. Para la segunda parte de la metáfora elige el término griego "glosa" ("gloss") equivalente a la transmisión de Richards. La glosa es como un cristal a través del cual se ve la imagen de una forma diferente. El espectador, dice, debe construir la metáfora, se le da el cemento y la grava pero debe mezclarlos para hacer el hormigón.

En cine existen también metáforas muertas como, por ejemplo, los planos picados y contrapicados. Estas metáforas muertas dependen de lo vistas que estén. Una metáfora fílmica original puede convertirse en una metáfora muerta si se usa demasiado como sucede con el pájaro que se eleva en el cielo como metáfora de que alguien ha muerto, las hojas del calendario que vuelan como metáfora del paso del tiempo o el encuadre cerrado como metáfora de aprisionamiento físico o mental.

Las formas mediante las que podemos expresar una metáfora fílmica no son exclusivas y se pueden encontrar en otras artes. Clifton distingue las siguientes:

1. Metáforas expresadas por inclusión en el encuadre. Al inicio de *Repulsion* (Polanski 1965), vemos una inexpresiva cara enmascarada pero cuando la cámara se mueve

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

hacia atrás observamos que es una mujer acostada en una camilla como si estuviera muerta aunque luego comprendemos que se encuentra en un salón de estética. La expresión vacía de Carol es metáfora de su silenciosa irrealidad. (Repulsion, 01).

2. Metáforas expresadas por el ángulo. Uno de los ejemplos elegidos por Clifton es el de *Hamlet* (Olivier, 1948). En el quinto acto, la mano del rey entra en el encuadre en Primer Plano y agarra la corona que todavía codicia aunque está mortalmente herido. En un picado, mientras el rey se mueve tambaleante y se pone la corona en la cabeza, las puntas de las lanzas le rodean, cae y muere. El ángulo de la cámara muestra un círculo que no se vería desde un plano tomado a otro nivel. (Hamlet, 01).

3. Metáforas expresadas por la iluminación. En *Limelight* (Chaplin, 1952) encontramos una muestra del uso metafórico de la luz. Calvero, un payaso retirado y olvidado, ayuda a una joven bailarina a recuperar su confianza. Ella baila para un productor y un coreógrafo que le dan un papel. Los tres dejan el escenario mientras la cámara los sigue y entonces nos damos cuenta de que el payaso estaba sentado en las sombras. Alguien grita que apaguen las luces. Cada vez que una de las luces se apaga, la cara de Calvero se oscurece más y más hasta que sólo un débil brillo en los ojos nos indica que sigue allí. Ella ha conseguido estar en las candilejas y él está perdido y olvidado en las sombras. (Limelight, 01).

4. Metáforas expresadas por sustitución. Tiene lugar cuando la glosa sustituye a la imagen. En *Billy Liar* (Schlesinger, 1963), podemos encontrar una metáfora de este tipo. Los padres de Billy le están regañando y él les está respondiendo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

tranquilamente. Está en una esquina, haciendo té en un hornillo. De repente, se gira, el cazo que tenía en la mano se ha convertido en un rifle y lleva un uniforme de soldado. Dispara hasta aniquilarlos. Entonces se vuelve y lleva otra vez sus ropas y continúa haciendo el té. Aunque este ejemplo no lo hemos podido conseguir, una escena parecida la encontramos en *Requiem for a dream* (Aronofsky, 2000) cuando Marion está cenando con su antiguo psicólogo y amante. Aunque le resulta repulsivo, tiene que pedirle dinero. En un momento dado, Marion coge el tenedor y se lo clava en la mano del psicólogo que grita pero acto seguido los vemos en el restaurante cenando tranquilamente. (Requiem for a dream, 12).

5. Metáforas expresadas por el movimiento. Este movimiento puede ser de los personajes, de los elementos de la escena o de la cámara. Por ejemplo, en *The Stars Look Down* (Reed, 1939) el movimiento es como un golpe. Davy vuelve a casa antes de lo que pensaba y ve una luz en la ventana y el coche de Joe Garland enfrente. Desde un plano largo saltamos a un primer plano de la cara, con una parada abrupta, como si fuera un martillo que le golpeara.

6. Metáforas expresadas por sucesión o montaje. En *Greed* (Stroheim, 1923) una enorme mano dorada se va cerrando sobre los protagonistas como metáfora de su codicia Aquí, la glosa no es diegética, algo que Clifton recomienda evitar. (Greed, 01).

7. Metáforas expresadas por acciones paralelas. Una forma especial de sucesión es intercalar dos historias paralelas, una como glosa de la otra. En *Eum spieva* (Machaty, 1932) podemos encontrar un ejemplo. Un hombre cree que su mujer

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

tiene un amante menos miedoso e indeciso que él. Esta sospecha se nos cuenta mediante un montaje paralelo. (Eum spieva, 01).

8. Metáforas expresadas por sonido. En *M-Eine Stadt Sucht einen Mörder* (Lang, 1931) una madre espera a que su hija vuelva del colegio mientras prepara la comida. El tiempo pasa y la niña no llega, entonces sale a la ventana y grita su nombre, "¡Elsie!", una y otra vez pero nadie responde. Vemos el globo de la niña, que, conducido por el viento, se queda atrapado por unas líneas de telégrafo mientras oímos una y otra vez gritar a la madre el nombre de su hija en el espacio vacío. (M, 02).

9. Metáforas expresadas por manipulación. Lo que los personajes hacen con los objetos puede ser una metáfora. Por ejemplo, en *The Great Dictator* (Chaplin, 1940) Hynkel y Napaloni mientras están hablando en una barbería, van subiendo sus sillas cada vez más para quedar uno más alto que otro. (Great Dictator, 02).

10. Metáforas expresadas por medios oníricos. A veces, escenas extradiegéticas pueden formar parte de la narración si son sueños y estos pueden, a veces, constituir metáforas.

11. Metáforas que expresan un carácter. Podemos encontrar un ejemplo en *Blow-up* (Antonioni, 1966). El protagonista entra a un bar donde toca un grupo. En un momento de la actuación, el guitarrista rompe su instrumento y lo lanza al público que se pelea por obtener un trozo. El fotógrafo logra coger uno pero en la calle lo tira como metáfora de su insatisfactoria vida en la que desprecia todo lo que consigue (Blow up, 02).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

12. Metáforas que expresan una situación. Este tipo da lugar a metáforas claras, breves y poderosas. Encontramos un ejemplo en *Der Letzte Mann* (Murnau, 1924). Un viejo portero orgulloso de su trabajo es despedido. Cuando se lo comunican, un botones le desabrocha su engalanada chaqueta y un botón se cae al suelo como metáfora de la caída de su dueño. La clave de su esperanza está en volver a ponerse la chaqueta para recuperar la dignidad. (Letzte Man, 01).

13. Metáforas que expresan una abstracción. Aunque las imágenes son particulares y concretas, la metáfora puede expresar lo general y lo abstracto. Por ejemplo, en *Metropolis* (Lang, 1926) la máquina se transforma en Moloch para expresar la crueldad de un sistema en el que la vida de los obreros no importa (Metropolis, 01).

14. Metáforas que expresan un estado interno. Como la abstracción, un estado interno es algo inmaterial, invisible que, gracias a la metáfora, puede hacerse visible. Un ejemplo lo encontramos en *Otto e mezzo* (Fellini, 1963) donde en un embotellamiento de tráfico, un hombre sale flotando hasta las nubes como metáfora de su estado interno. (Otto e mezzo, 01).

15. La parte por el todo. El significado completo del filme se condensa en un único evento o imagen añadiendo fuerza y claridad al mensaje como sucede en *Modern Times* (Chaplin, 1935). La máquina que da de comer para evitar perder tiempo en el almuerzo es una figura de la forma ineficiente con que el sistema capitalista intenta suplir las necesidades humanas. (Modern Times, 02).

16. Repetición. Si un elemento expresa la glosa de modo eficiente, un director puede repetirlo a lo largo del filme economizando medios. En *Random Harvest* (Leroy,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1942), Rainer pierde la memoria y encuentra en su bolsillo una llave que le perturba porque no sabe lo que abre. Cuando vemos la llave en su mano, sea lo que sea lo que esté haciendo, sabemos que está preocupado por la puerta que abre esa llave y todo lo que permanece cerrado de esos años perdidos.

Para Clifton, en todos los casos de metáfora se presume la intencionalidad del director ya que ha diseñado de modo preciso y deliberado lo que el espectador va a ver. Por otro lado, debe estar claro por el contexto que la lectura debe ser metafórica. Por ejemplo, si el estilo del film o de la obra del director en general no es dado a la metáfora, sería muy arriesgado buscar una intencionalidad metafórica en casos aislados.

4.16 Johns (1984)

Johns (1984) trata de identificar los mecanismos metafóricos en el ámbito visual. Subraya el carácter intencional de la metáfora y la necesidad de una especie de "alfabetidad visual" para poder reconocerla. Su premisa básica es que la metáfora visual es una yuxtaposición de elementos familiares de una forma poco familiar que conecta ideas que no lo estaban con anterioridad. Esta idea la retoma Johns de autores como Black o Eco aunque es la gramática generativa de Chomsky la que le resulta más útil para entender la metáfora visual.

A través de cuarenta y cuatro ejemplos, Johns ilustra varios tipos de tropos visuales como la hipérbole, el símil, la metáfora, la metonimia, la personificación o la sinécdoque pero no enuncia una teoría firme y es difícil generalizar a partir de los ejemplos dados. En resumen, define a la metáfora como el ensamblaje de fragmentos en un todo unificador mediante las operaciones del encuadre, el aislamiento y la yuxtaposición, algo parecido a la homoespacialidad de Carroll (1994). El "perdido" y "encontrado" del título del artículo se

refiere al proceso que se produce en la metáfora visual donde la imagen pierde su significado familiar encontrando uno nuevo.

4.17 Sanchez-Biosca (1985)

En la misma línea que Henry (1970), Sánchez-Biosca (1985) analiza el cine expresionista alemán (o de Weimar, como prefiere denominarlo) concluyendo que es una corriente con una gran voluntad metafórica. La organización del espacio metafórico se encuentra dentro del plano, un plano denso, minuciosamente segmentado, cerrado sobre sí mismo. Por ejemplo, en *Das Kabinett des Doktor Caligari* (Wiene, 1919) predominan los planos con movimientos circulares y la composición central, que no representan el caos de la feria, como diría Kracacuer, sino que son una metáfora de Caligari (Caligari 02). Otro ejemplo es el del rapto donde los ángulos agudos del decorado y el inusual cacheado en rombo que cierra el plano son la metáfora del agresor Cesare (Caligari 03). También en *Nosferatu, Eine Simphonie des Grauens* (Murnau, 1922) Sánchez-Biosca encuentra metáforas que se caracterizan por la inestabilidad, es decir, imágenes que desplazan su sentido, que reclaman el fuera de campo, espacios que al mismo tiempo son una lectura literal y una sugerencia del vampiro. La violencia tiene lugar fuera de campo, y es la sombra[37] la que se cierne sobre los agredidos (Nosferatu, 04).

4.18 González Requena (1986)

González Requena (1986) trata la metáfora al analizar la obra de Douglas Sirk aunque con la siguiente precisión:

[37] Aunque las sombras son muy frecuentes en los filmes de Weimar, Sanchez-Biosca insiste en que el uso en *Nosferatu* es más rico y perteneciente a su discurso poético.

> "En el cine clásico, dado el predominio casi absoluto de la narratividad, las metáforas no existen nunca en estado puro: los elementos sobre los que se construye son siempre, y en primer lugar, elementos narrativos; la verticalidad metafórica aparece siempre en los márgenes del relato, en un movimiento de desgajamiento que nunca se consuma totalmente; una metáfora plenamente desgajada ("pura") carente de coartada narrativa, es decir, ilegible en primer grado como no metafórica, resultaría intolerable." (González Requena, 1986: 164)

Dado que la metáfora que aparece en el melodrama tiene una lectura literal en primer lugar y sólo es metafórica tangencialmente, es difícil de extrapolar el análisis de González Requema. Sin embargo, nos parece interesante su afirmación de que en el cine de Hollywood pueden aparecer metáforas "puras" en los títulos de crédito iniciales. Por ejemplo en *Imitation of life* (Sirk, 1958), los rótulos aparecen sobre un fondo negro mientras van cayendo diamantes hasta cubrir la pantalla (Imitación of life, 01). Dado que el valor de un diamante se mide por su escasez, tal abundancia nos induce a dudar de su autenticidad. Si los diamantes verdaderos pueden ser una metáfora del éxito en la vida (una metonimia, diríamos nosotros), los diamantes falsos son una metáfora del falso éxito.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.19 Wollheim (1987)

Wollheim ([1987] 1997) dice que los rasgos más importantes de la metáfora lingüística se dan también en la metáfora pictórica y son los siguientes:

1. La metáfora lingüística no exige que las palabras pierdan su sentido normal. El significado representacional de una metáfora pictórica tampoco.

2. La metáfora lingüística no necesita que exista un nexo especial entre las palabras de la metáfora y la cosa metaforizada. En la metáfora "la religión es *el opio* del pueblo", no hay un nexo entre la religión y el opio[38]. Este carácter esencialmente improvisatorio (sic) se encuentra presente también en la pintura.

3. El objetivo tanto de la metáfora lingüística como de la metáfora pictórica es "poner bajo una nueva luz" lo metaforizado. En este último punto se da la gran diferencia entre la metáfora lingüística y la metáfora pictórica según Wollheim y es que la metáfora lingüística "pone bajo una luz" lo que metaforiza emparejándolo con algo distinto mientras que en la pintura este algo es la imagen como tal:

> "Es la imagen como un todo lo que constituye el primer término de la relación metafórica, y esto encaja perfectamente con lo que hemos considerado la naturaleza de la experiencia en la que se fundamenta la metaforización pictórica: en que es una respuesta a la imagen como un todo" (Wollheim, 1997: 360).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Wollheim distingue entre pinturas que son metáforas y pinturas que incluyen metáforas. Ejemplos de pinturas que incluyen metáforas son la serie de Thomas Cole cuyo contenido es "La vida es un viaje" pero centra su artículo en las pinturas que son metáforas. Uno de los ejemplos que analiza es el cuadro de Tiziano (1512) titulado *Las tres edades del hombre*.

---

[38] No estamos de acuerdo con esta afirmación. La metáfora se basa en que tanto el opio como la religión adormecen.



Ilustración 4.7. ***Las tres edades del hombre.***

En este ejemplo, se metaforiza el cuerpo representado como un lugar de placer, belleza y muerte por las equivalencias entre cuerpo y naturaleza, el carácter anónimo de las figuras, la simplificación del color que produce un efecto unificador, el moderado olvido de la perspectiva que facilita e invita a ver la imagen como un todo, las alternancias deliberadas de la textura, y los diminutos perfiles no coherentes con la perspectiva lineal que contribuyen al efecto global de corporeidad. Es decir, que según Wollheim, en este cuadro de Tiziano encontramos la metáfora del cuerpo como lugar de placer y muerte expresada mediante la composición.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.20 Forceville (1988, 1996, 1999, 2004, 2005, 2006, 2007)

Forceville es el autor que más ha ahondado en la metáfora visual. Sus escritos han abarcado la pintura surrealista (1988), la publicidad impresa ([1996], 1998), la publicidad televisiva (2007), el cine argumental (1999), el cine documental (2006*b*), el sonido y la música (2004) o el cómic (2005*a*). En su trayectoria ha habido una evolución desde la Teoría de la Interacción hasta la Teoría Cognitiva de la Metáfora. Inicialmente habla de metáfora pictórica (1998) pero actualmente distingue entre metáfora monomodal y metáfora multimodal (2005*b*, 2006*a*, 2006*b,* 2007*)*.

Forceville (1998) construye su propia teoría sobre la metáfora visual aplicando la Teoría de la Interacción[39] de Max Black analizando el corpus de la publicidad gráfica. Aunque revisa la Teoría de la Metáfora Conceptual y corrobora que la metáfora es un asunto del pensamiento, considera que las tesis de Black, a pesar de sus fallos, son más adecuadas para aplicar al ámbito publicitario que considera un corpus excelente por dos razones: en primer lugar, porque su intención es clara, conseguir que la gente compre, y en segundo lugar, porque la limitación de espacio-tiempo junto con la búsqueda del impacto obligan a una mayor utilización de los recursos expresivos.

Para este autor, una teoría de la metáfora visual debería responder a las siguientes preguntas: ¿cuáles son los dos términos de la metáfora y cómo lo sabemos?, ¿cuáles son el término literal o marco y el término metafórico o foco y cómo lo sabemos?, ¿qué elementos del dominio del término secundario se proyectan en el término primario y cómo lo sabemos? Establece una tipología de metáforas, revisada en Forceville (2007), que incluye la metáfora con un término pictórico presente, la metáfora con dos términos pictóricos presentes, el símil y la metáfora verbopictórica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[39] Será a partir de Forceville (2002) cuando asuma sin reticencias la terminología de target domain y source domain.



Ilustración 4.8. Dos versiones de MP1/Metáfora Contextual. Forceville (1998)

La metáfora con un término pictórico presente o MP1 se denomina en Forceville (2007) Metáfora Contextual. Uno de los términos no está representado pero se sugiere por el contexto. En el caso del ejemplo de la ilustración, no aparece la corbata pero es evidente por el contexto. La metáfora se verbaliza como EL ZAPATO ES UNA CORBATA.



Ilustración 4.9. MP2 y Símil Pictórico. Forceville (1998)

La metáfora con dos términos pictóricos presentes o MP2, cambia en Forceville (2007) a Metáfora Híbrida. Se caracteriza porque ambos términos se funden en uno formando una imagen híbrida que se percibe como una única estructura similar a la homoespacialidad de Carroll (1994) mientras que en el Símil Pictórico, cada objeto es una

entidad claramente separada. En las Metáforas Verbo-Pictóricas (VPM), uno de los términos es dado visualmente y el otro verbalmente. Este tipo de metáforas se incluye dentro de lo que posteriormente (Forceville, 2004, 2005*b*, 2006*a,* 2007) denomina metáfora multimodal. En el caso que se recoge en la ilustración, el regaliz se acompaña con el texto "Oro negro". Un último tipo que no se encuentra en Forceville (1998) sino en Forceville (2007) es la metáfora híbrida. Consiste en un objeto que se representa de modo que parece otro pero sin ayuda del contexto a diferencia de MP1. Un ejemplo es el de la máquina de café Philips Senseo cuyo diseño nos remitiría a un mayordomo.





Ilustración 4.10. VPM (Forceville, 1998) y Metáfora Híbrida (Forceville, 2007).

Universidad de Alicante

Forceville (1999) analiza las manifestaciones metafóricas de un filme argumental y diferencia varios tipos:

1) Metáfora verbal explícita señalada. Son manifestaciones verbales de los personajes.

2) Metáfora pictórica explícitamente señalada. Por ejemplo, la yuxtaposición de una muchedumbre con el rebaño de ovejas en *Modern Times* (Chaplin, 1935). La secuencia sólo tiene sentido si se construye la metáfora, El dominio origen es

extradiegético por lo que la metáfora es consciente y explícita. (Modern Times, 01).

3) Metáfora combinación de medios explícitamente señalada. Tiene lugar cuando la incongruencia no ocurre por la yuxtaposición de imágenes sino por la yuxtaposición de imagen, sonido o grafismo.

4) Metáfora verbal implícitamente señalada. Son metáforas sugeridas que también pueden entenderse como reales.

5) Metáfora pictórica implícitamente señalada. Sucede cuando hay una yuxtaposición motivada de dominios pero que también sugieren una lectura metafórica por distintas causas bien porque es frecuente su repetición, bien porque se enfatiza la similitud, bien porque ya se había establecido la semejanza o bien por una mezcla de todas estas razones.

6) Metáfora combinación de medios implícitamente señalada. La yuxtaposición de sonido, grafismo e imagen puede ser metafórica pero no obligatoriamente.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Forceville (2004, 2005*b*, 2006*a,* 2007) afina aún más esta distinción y propone los términos "monomodal metaphor" y "multimodal metaphor". Define "modal" como un sistema de signos interpretables por procesos de percepción específicos distinguiendo nueve tipos: los signos pictóricos, los signos escritos, los signos hablados, los gestos, los sonidos, la música, los olores, el gusto, y el tacto. Las metáforas monomodal son aquellas en las que el dominio origen y el dominio destino se encuentran en la misma modalidad. La metáfora verbal o la visual pertenecen a este tipo. Por el contrario, las metáforas multimodal son aquellas en las que el dominio origen y el dominio destino están presentes

exclusiva o predominantemente en distintas modalidades de información (por ejemplo, las metáforas denominadas verbo-pictóricas en Forceville, 1998). Fundamentalmente, las metáforas multimodal abarcan el lenguaje escrito, el lenguaje hablado, aspectos visuales como la puesta en escena y el montaje, la música y los efectos de sonido.

Forceville (2004) analiza una de las manifestaciones multimodal donde interaccionan sonido e imagen. Un ejemplo se encuentra en la película *The General* (Keaton, 1926): antes de que el personaje de Johnnie encienda el cañón suena el redoble de tambor que se asocia con el circo construyendo la metáfora EL CAÑÓN REAL ES UN CAÑÓN DE CIRCO (General, 01). Además de este, se analizan otros nueve ejemplos procedentes de la publicidad y del cine argumental estableciéndose dos posibles hipótesis que deberán ser corroboradas en posteriores investigaciones. En primer lugar, parece ser que el sonido que juega un papel en la metáfora multimodal tiende a dar entrada al dominio origen antes que al dominio destino. En segundo lugar, el sonido por sí solo es rara vez responsable de la identificación del dominio origen aunque la facilita y, normalmente, la imagen o el lenguaje verbal proporcionan información complementaria.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Forceville (2006*a*) es un firme alegato en favor del análisis de corpus no verbales para una Teoría Cognitiva de la Metáfora afirmando que sólo tendrá plena validez si sale del círculo vicioso de demostrar con expresiones verbales que la metáfora no es un asunto del lenguaje sino del pensamiento. La convención de expresar en letras versalitas la metáfora conceptual demuestra esa dependencia verbal y, en muchos casos, no ayuda al análisis de las metáforas visuales o multimodales sino que es restrictiva. Además, seguramente no es necesario que el espectador traduzca verbalmente una metáfora visual o multimodal a palabras por lo que tampoco es necesario que se demuestre su existencia parafraseándola.

Para superar la dependencia verbal de la fórmula A ES B, el autor propone las siguientes señales que, juntas o separadas, darían pié a una interpretación metafórica:

1) Parecido físico. Sólo funciona en el caso de las metáforas monomodales. En el caso del parecido visual, existe un gran rango de posibilidades: tamaño, color, posición, posición, textura, etcétera. El parecido no tiene por qué residir en las cosas sino en la forma en que se han representado. Por ejemplo, con el ángulo o el movimiento de la cámara.

2) Colocar algo de forma inesperada. Cuando se sitúa un objeto en un contexto que no es el suyo y que resulta extraño, se muestra un aspecto diferente del objeto. Así, en un entorno musical donde el estuche de un violín contiene una llave inglesa sugiere la metáfora LA LLAVE INGLESA ES UN VIOLÍN.

3) Entrada simultánea. Sucede cuando dos elementos de diferentes modalidades se muestran de forma conjunta. Es lo que sucede cuando en la imagen alguien lanza un beso y al mismo tiempo se oye el sonido de unas cadenas dando a entender que el beso *aprisiona*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por otro lado, el género es fundamental en la producción e interpretación de las metáforas. En publicidad, el dominio destino suele ser el producto promocionado mientras pero en otros medios puede no estar tan claro. Para terminar, al contrario que lo que opinan otros autores como Whittock (1990), Forceville considera que no es necesario que la metáfora se cree intencionadamente por el autor para que exista.

4.21 Hausman (1989)

Hausman (1989) sigue la Teoría de la Interacción de I.A. Richards y Max Black al mismo tiempo que defiende que la metáfora pueda darse tanto en las artes verbales como en las no verbales y que los componentes de la metáfora verbal son operativos también en las artes no verbales. Empieza el autor definiendo el símbolo como un signo construido que es independiente del elemento a que se refiere. Un símbolo, al contrario que una metáfora, se puede desplazar y se puede repetir. Sin embargo, cuando una metáfora se repite, es una metáfora muerta. Entiende el concepto de metáfora en general, sin hacer distinciones entre metonimia, sinécdoque, oxímoron, etcétera. Opina que tales distinciones constriñen a la metáfora a un tipo de comparación, lo cual rechaza totalmente. Además, no se puede decir si una metáfora es verdadera o falsa aunque se puede afirmar si es adecuada o no por cuanto contribuye en algo a nuestro entendimiento y percepción del mundo. Esto es justamente lo que une la Metáfora con el Arte, porque el Arte tampoco puede explicarse en términos de verdad o falsedad sino en qué contribuye a cambiar o modificar nuestra percepción del mundo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El autor distingue cinco niveles en una obra de arte: en primer lugar es un ente físico, en segundo lugar es un objeto perceptivo, en tercer lugar es una representación, en cuarto lugar existe una relación entre la forma y expresión y en quinto lugar es el objeto estético. El cuarto nivel (expresivo-formal) depende directamente del segundo nivel (perceptivo).

En una pintura puede haber elementos que pueden funcionar como términos que interactúan metafóricamente como en la serie de cuadros de Cézanne titulados *Mt St Victoire*. El monte no está pintado como una representación, la transformación de la forma

por el pintor lo hace irreconocible. Por un lado, tenemos la montaña real y por otro lado, tenemos la montaña representada por Cézanne. En "el hombre es *un lobo"*, tenemos "el hombre" real y el "hombre visto como uno lobo", se nos muestra al ser humano como un ser salvaje, es decir hay un "seeing as" un "ver como", el ser humano es visto como un ser salvaje.

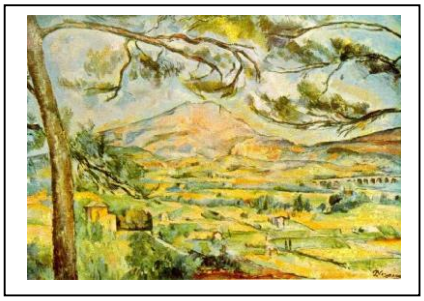




Ilustración 4.11. Mt. St. Victoire y Junge Frau.

Para Hausman, las formas, líneas, colores pueden funcionar como elementos metafóricos en una pintura y pone como ejemplo la pintura *Junge Frau mit einem Wasserkrug am Fenster* (*Mujer con jarra de agua,* Vermeer, 1662-63). El tema de la pintura es una mujer realizando una tarea doméstica pero la disposición de los componentes de la imagen, la iluminación, las formas convierten la imagen en una metáfora que verbalmente sería "El espacio es luz y la luz es espacio".

4.22 Whittock (1990)

Whittock (1990) reconoce que el estudio de la metáfora fílmica es un campo relativamente descuidado e inexplorado. Argumenta que, aunque los estudios de la metáfora se dirigen tanto hacia la psicología cognitiva como hacia la retórica y las

estrategias de comunicación, debería interesar también a los teóricos del cine. Para este autor, las tesis de Lakoff y Johnson son especialmente interesantes para la investigación de metáforas fílmicas ya que demuestran que las metáforas se originan en el pensamiento por lo que pueden plasmarse tanto en un texto escrito como en una película. Opina también que la distinción entre metáforas convencionales y metáforas nuevas que hacen estos autores es muy importante aunque un análisis de las categorías creadas por las metáforas convencionales nos llevaría al campo de la narrativa, del género, del estilo.

Frente a las objeciones que se han puesto sobre la metáfora fílmica, Whittock (1990) opina que muchos teóricos cinematográficos han simplificado demasiado el concepto de metáfora. Su objetivo es desarrollar una estilística de la metáfora apropiada al filme, demostrar la presencia de metáforas en un número significativo de películas y proponer una teoría de la metáfora más completa. Aunque conoce las Teorías Cognitivas de la Metáfora, decide seguir la Teoría de la Interacción de Richards entendiendo que la metáfora es la presentación de una idea en términos de otra que pertenece a una categoría diferente transformando nuestro concepto de la primera idea y fundiéndola con la nueva idea creada: A + B = A (B) lo que es lo mismo que A + B = Z. Para percibir o concebir una cosa en términos de otra es necesario reestructurar y modificar el "tenor/dato" de la metáfora en términos de "vehicle/transmisión". El dato y la transmisión interactúan para producir un nuevo concepto. Afirma que para entender las metáforas se necesita un estudio de los procesos psicológicos donde las metáforas son concebidas y comprendidas, una "Teoría Imaginativa de la Metáfora" centrada en la noción de *seeing as*.

Aunque la composición o el contexto pueden influenciar o determinar qué vemos en las imágenes de un filme, normalmente identificamos los objetos representados de la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

misma forma que los objetos reales. Es decir, las imágenes fílmicas y los objetos reales parecen compartir las mismas características lo que supone una clara diferencia con las palabras. Esta unión entre imágenes y objetos representados supone que el filme es una aparente duplicación de la realidad, como una ventana. Pero esto no significa que las imágenes no puedan adquirir un significado abstracto, conceptual o metafórico. En la realización de filmes no hay planos neutrales:

> "Emphasis on the "automatic" way film records reality is misleading because it conceals the human participation. Human ingenuity developed the process of filming, and human thinking decides how and what to film (…). In the making of films, there are no "neutral" shots, they always carry a significance over and above that of being mere reproductions of that which was filmed". (Whittock, 1990: 28)

A pesar de la aparente densidad mimética de la imagen, es sólo una pequeña selección de la realidad disponible. Cualquier objeto real posee una plenitud tal que desafía la reproducción total. Ninguna imagen fílmica puede denotar más que algunos aspectos de ese objeto. Por esta razón, una imagen puede ser también metafórica y para demostrarlo Whittock retoma el ejemplo puesto por Laurot (1970) de la metáfora "un banco es *un templo*". La imagen de este banco, dependiendo de la iluminación, la angulación, la composición y demás procedimientos de la puesta en escena, puede ser la metáfora de un templo. Pero la metáfora fílmica se crea más que por la percepción de la imagen por parte del espectador, por su experiencia previa de los objetos requiriendo su cooperación activa. Un objeto puede ser filmado en un gran número de formas diferentes, por tanto hay una gran variedad de imágenes disponibles para designar un mismo objeto. Cómo se selecciona

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

una imagen y cómo se compone puede cambiar radicalmente su propósito y valor. En definitiva, una metáfora fílmica se genera por la tensión entre el objeto y la forma de ser filmado que demanda una solución figurada.

La forma en que la audiencia responde a los tropos cinemáticos depende de su educación, experiencia y expectativas. O bien se prepara al espectador para que lea la imagen como metafórica o bien la imagen se construye de modo que si no se comprende la metáfora la continuidad del filme no se vea alterada. El primer método, preparar a la audiencia para la lectura metafórica, lleva tiempo y necesita un cierto nivel en el espectador. La segunda estrategia es la que prevalece en la historia del cine occidental, es decir, se usan metáforas pero de forma que no obstruya el seguimiento de la acción. En los principales filmes occidentales, las metáforas tienden a ser encastradas en un material presentado no figuradamente por lo que los niveles de significación metafórico y literal coexisten, sobre todo en las metáforas dentro del plano.

El realizador puede elegir si acentuar la metáfora o mantenerla en un discreto segundo plano. Por ejemplo en *Citizen Kane* (Welles, 1941), cuando Susan y Kane viven en Xanadú, las imágenes nos muestran a los dos en la mansión pero también son una representación metafórica de en qué se ha convertido su relación. Orson Welles no deja duda de que deba entenderse metafóricamente puesto que el tropo se señala con varias reiteraciones: el escenario empequeñece a los actores, se exageran los espacios con el uso del gran angular, el sonido tiene eco, etcétera (Citizen Kane, 04). Esta película es un ejemplo de filme en el que el nivel figurado es dominante aunque no entra en conflicto con el nivel literal. La audiencia puede seguir la acción sin entrar nunca en el nivel metafórico.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Las metáforas cinemáticas coexisten con la presentación literal y no interrumpen la continuidad narrativa.

Whittock propone la siguiente taxonomía de fórmulas metafóricas fílmicas:

1) Explicit comparison (A is like B).
2) Identity asserted (A is B).
3) Substitution (A replaced by B).
4) Juxtaposition (A/B).
5) Metonymy (Ab, so b).
6) Synecdoche (A stands for ABC).
7) Objective correlative (O stands for ABC).
8) Distortion (A becomes A or **A**).
9) Rule disruption (ABCD becomes AbCD)
10) Parallelism (A/pqr-B/pqr)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La Comparación Explícita tiene la fórmula A es como B. La similitud puede ser visual o basarse en clichés preexistentes. Un ejemplo muy conocido es el que aparece en *Modern Times* (Chaplin, 1935) del plano del rebaño de corderos fundido con el de la muchedumbre (Modern Times, 01). También se pueden expresar algunos rasgos comunes por la forma en que se presentan visualmente. En *Otto e mezzo* (Fellini, 1963) Guido está esperando a su amante en la estación y se compara la forma en la que llega el tren con la forma en la que

avanza la amante hacia el protagonista (Otto e mezzo, 02). Por último, se construye una similitud que no es inherente en los objetos por la manera en la que se presentan como, por ejemplo, en *2001, A Space Odiseey* (Kubrick, 1968) cuando el hueso lanzado por el hombre primitivo como su primer arma se compara con la nave espacial del futuro. La marcada similitud entre dos objetos tan diferentes fuerza al espectador a preguntarse qué tienen estos objetos en común. Ambos, el hueso y la nave son productos de la nuestra evolución como criaturas que usan herramientas. El ejemplo muestra, según Whittock, que la comparación puede ser muy sugerente y que puede no ceñirse sólo a expresar semejanzas obvias (2001, 02).

La Identidad Afirmada (A es B) se expresa de tres formas principalmente. Por el contexto, por la distorsión y por la presentación de características. Por el contexto se fuerza al espectador a ver A como B en *Psycho* (Hitchcock, 1968) cuando Marion Crane se mete en la ducha no se trata sólo de una limpieza física, sino también espiritual, por eso el asesinato se percibe de una forma tan terrible (Psycho, 01). Otra estrategia es distorsionar A, por la puesta en escena o el proceso de filmación, para que parezca B. Esta estrategia se utiliza en *Dr. Strangelove* (Kubrick, 1963). Los miembros de la tripulación del B-52 son filmados con un objetivo ojo de pez transformándose en elementos de la tecnología nuclear militar (Dr. Strangelove, 01). Por último, se pueden presentar ciertos aspectos seleccionados de A que son comunes con B de forma que dudamos si es A o B lo que estamos viendo. En *Blow-up* (Antonioni, 1966), el fotógrafo toma fotos sugerentes de la modelo pero la sesión sube de intensidad erótica y más que una sesión fotográfica parece el mismo acto sexual (Blow up, 01).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La Substitución se caracteriza porque A se reemplaza por B. Los espectadores, para reconocer la substitución, deben tener expectativas de lo que va a aparecer y percibir que otra cosa está en su lugar. Como la imagen omitida es el "tenor/dato" de la metáfora, es de gran importancia que el objeto desaparecido sea traído a la mente del espectador, bien por ser un esquema establecido en el filme filme, bien por ser conocido. Un ejemplo de esta metáfora por sustitución la podemos encontrar en *The best years of our lives* (Wyler, 1946) cuando el veterano de las fuerzas aéreas sube a un bombardero abandonado y recuerda alguna de sus misiones. En las convenciones del cine clásico, los *flashback* se solían marcar con fundidos. Wyler, sin embargo, no lo hace así lo que produce el efecto de la irrupción del pasado en el presente (Best Years, 02). También en el film *Nóz w wodzie* (Polanski, 1962*)*, cuando finalmente la mujer y el muchacho se abrazan, desaparecen del encuadre mientras vemos la vela del barco ondear con la brisa como si fueran los espasmos y temblores sexuales que no podemos observar directamente (Noz wodzie, 01).

La Yuxtaposición (A/B) es considerada por gran parte de los teóricos cinematográficos como la fuente principal de las metáforas cinematográficas. La yuxtaposición supone contigüidad en tiempo o espacio, pero la contigüidad no implica necesariamente yuxtaposición. Es necesario que haya una contigüidad significante que establezca una relación especial entre A y B. Whittock establece cuatro estrategias principales con las que un realizador puede generar metáforas por yuxtaposición. En primer lugar, condicionar a los espectadores para anticipar metáforas. Es el caso de filmes que en parte o en su totalidad pueden ser considerados poéticos, surrealistas, experimentales, oníricos, etcétera. El ejemplo más conocido de este tipo de yuxtaposición es el ojo cortado y la luna con la nube de *A chien andalou* (Buñuel, 1929), (Chien andalou, 01). En segundo lugar, algo en la forma de la presentación sirve para significar que una determinada

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

yuxtaposición debe ser interpretada figuradamente. En tercer lugar, una explicación literal no es satisfactoria por lo que se fuerza a la audiencia a buscar una explicación figurada. Por último, una explicación literal es aceptable pero hay algo en la yuxtaposición que invita a buscar implicaciones figuradas. Por ejemplo, en el filme de *Deserto rosso* (Antonioni, 1964) vemos a Giuliana contra un muro que tiene grandes manchas de pintura salpicada. La chica, debido a su posición, queda yuxtapuesta a estas manchas y, aunque pueden tener una explicación literal, las llamativas e irracionales formas de las manchas contrastan con la elegante figura de la mujer y sugiere la presencia de disturbios emocionales que contradicen su aparente calma. (Deserto Rosso, 01). Este ejemplo del uso de manchas extrañas con fines metafóricos lo podemos encontrar también en otras películas de Antonioni.

La Metonimia (Ab, entonces b) tiene lugar por el mismo proceso de filmación. La selección de ángulos, enfoques o encuadres, es una especie de metonimia pero sería lo ilógico de la selección lo que convertiría a un determinado plano en metonímico. Whittock considera tanto la metonimia como la sinécdoque subespecies de la metáfora de substitución pero en estos tropos el elemento seleccionado no sólo pertenece al dominio del "tenor" sino que posee alguna asociación con él. Podemos encontrar un ejemplo de metonimia en el filme *Vivre sa vie* (Godard, 1962) cuando las transacciones sexuales con los clientes se indican mostrando a Nana alcanzando una percha. Aunque el vínculo con la prostitución está claro ya que una prostituta debe desvestirse y colgar sus ropas, este elemento seleccionado se repite con énfasis y no es la acción más obvia asociada con el comercio sexual. Lo ilógico de esta selección es lo que obliga a una lectura figurada. (Vivre sa vie, 02)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Al igual que la Metonimia, la Sinécdoque (A en lugar de ABC) adquiere su significado figurado por lo ilógico de la selección. También en *Vivre sa vie* (Godard, 1962) encontramos un ejemplo de sinécdoque cuando Nana está negociando con un fotógrafo en un bar. Ella trata de conseguir de él algo de dinero mientras que él intenta mantener relaciones sexuales con ella usando el truco de ofrecerle fotos publicitarias que le puedan ayudar a conseguir papeles de actriz. Mientras negocian, la cámara realiza panorámicas de uno a otro pero al final de cada movimiento las figuras quedan partidas en el encuadre. Las repetidas exclusiones sugieren que ninguno de los dos existe para el otro como persona completa sino como instrumento para sus fines personales. (Vivre sa vie, 01)

El Objetivo Correlativo (O en lugar de ABC) en un tipo de metáfora que consiste en un objeto que se asocia con un personaje particular o con una situación del personaje. Lo que marca su aspecto figurado, al igual que sucedía con la sinécdoque y la metonimia, viene dado por la incongruencia de la selección. Esta figura podría ser asumida dentro de la metonimia pero para Whittcok tiene un estatus aparte por su importancia. Un objetivo correlativo es el cuchillo de *Nóz w wodzie (*Polanski, 1962*)* que tiene connotaciones sexuales sugeridas y reforzadas por varios sucesos (Nóz wodzie, 02). Otro ejemplo son las tazas de té rotas en *The Birds* (Hitchcock, 1963). Estas tazas rotas que ve la señora Breener cuando encuentra al granjero muerto pueden ser tanto metonimia, porque implican el daño causado por los pájaros, como objetivo correlativo, porque implican la fragilidad de la vida doméstica (Birds, 01).

La Distorsión (A se convierte en 𝔸 o **A**) significa una desviación de lo que es normal. Dado que el objetivo de la cámara no es más que una burda imitación de nuestro ojo, los sonidos están seleccionados, las películas no reproducen los colores de una forma fiel,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

etcétera, se entiende por normal lo que aceptamos así por convención. Por tanto, la figura de la distorsión debe ser entendida como una desviación deliberada de lo que se espera en un determinado contexto. Son muy frecuentes en los filmes porque distorsionar la apariencia de los objetos es una gran fuente de significados. Podemos encontrar metáforas por distorsión en puesta en escena en películas como *Das Kabinete des Doktor Caligari* (Wiene, 1919). Otro ejemplo de metáforas por distorsión fílmica se encuentra en *Vertigo* (Hitchcock, 1958) cuando el miedo a las alturas se representa por un vertiginoso desplazamiento de la perspectiva causado por un plano de la escalera obtenido con una grúa y un zoom simultáneos en direcciones opuestas (Vertigo, 01). También existe distorsión, en este caso del lenguaje hablado, en *The Great Dictator* (Chaplin, 1940) cuando Hynkel lanza su discurso contra los judíos en seudo-alemán (Great Dictator, 01).

La Ruptura de las Reglas (ABCD se convierte en AbCD) se consigue en literatura al romper reglas sintácticas pero como en los filmes no existe una sintaxis establecida es más difícil de reconocer. Quizás uno de los realizadores que más ha usado este tipo de metáfora es Alfred Hitchcock. Las posibles rupturas, según Whittock, podrían afectar a convenciones prefílmicas procedentes de otras artes o costumbres sociales como, por ejemplo, en *To Catch a Thief* (Hitchcock, 1955) cuando vemos a la señora Stevens apagar su cigarro en un huevo frito (Catch a Thief, 01) lo que resume la vulgaridad de los nuevos ricos. Encontramos otro ejemplo en *Strangers of a train* (Hitchcock, 1951) cuando el personaje no mueve la cabeza en un partido de tenis como metáfora de su obsesión por el asesinato (Strangers of a train, 01). Otras convenciones que se pueden romper son las fílmicas. La audiencia está acostumbrada a identificar a la actriz estrella como la protagonista y se siente confidente de lo que le pasa por lo que no puede desaparecer al comienzo del filme. En *Psycho* (Hitchcock, 1968) se rompe esta convención fílmica con el asesinato en la ducha de Marion

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Crane lo que produce una sensación de gratuidad del crimen y de inseguridad de nuestra existencia (Psycho, 01).

Por último, el Paralelismo (A/par-B/pqr) es una figura cruce entre una yuxtaposición y una comparación explícita. Podríamos definir el paralelismo como la yuxtaposición de dos ideas. La semejanza puede estar disponible en el material accidentalmente o puede estar preparada. En *The Treasures of Sierra Madre* (Huston, 1947) podemos encontrar composiciones visuales que presentan analogías con la narración (Treasures of Sierra Madre, 01).

Whittock termina diciendo que es necesario establecer una Teoría Imaginativa de la Metáfora compatible con las psicología cognitiva cuya noción central es el "seeing as" o "ver como", es decir, considerar una cosa en términos de otra de diferente dominio.

4.23 Groupe μ (1992)

Los lingüistas del Groupe μ ([1992], 1993) recuerdan en primer lugar que en un enunciado con figuras retóricas se distinguen dos partes: la base (que no ha sido modificada) y el elemento figurado (que ha sufrido operaciones retóricas detectables gracias a ciertas marcas). A la parte que ha sufrido operaciones la denominan grado percibido y a la parte literal la denominan grado concebido o grado cero. Dependiendo de la distancia existente entre el grado percibido y el concebido, se pueden encontrar las figuras denominadas "In Absentia Conjunto", "In Praesentia Conjunto", "In Absentia Disyunto", "In Praesentia Disyunto".

En la figura "In Absentia Conjunto" (IAC) las dos entidades ocupan el mismo lugar del enunciado. Existe un conflicto entre las manifestaciones externas y las internas en un

segmento del enunciado. En el ejemplo de la ilustración 4.14, el capitán Haddock tiene botellas en lugar de pupilas. Para el Groupe μ, no podemos hablar de metáfora en este caso puesto que no hay parecido entre las botellas y los ojos sino que nos encontramos ante un tropo similar a la metalepsis[40]. El modo IAC puede producir figuras cercanas a la metáfora y metonimia lingüísticas. Afirman sin embargo que la traducción de muchas metáforas verbales en metáforas visuales puede caer en lo ridículo. Así, decir que una mujer tiene "cuello de cisne" es aceptable pero la representación visual tendría un efecto muy distinto.

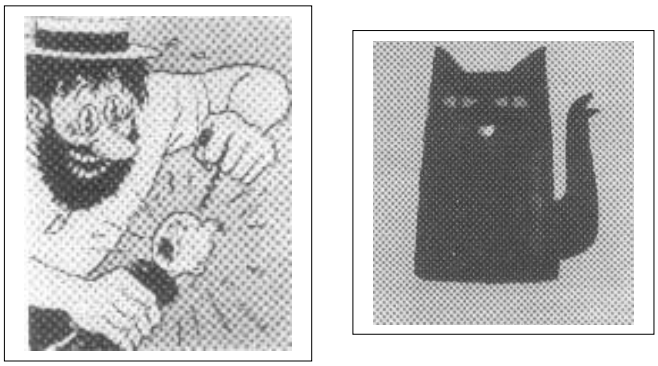


Ilustración 4.12. Capitán Haddock y Gafetera. Groupe μ (1993).

El modo "In praesentia conjunto" (IPC) se caracteriza porque dos entidades se encuentran juntas pero con substitución parcial. Es cuando una imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significante posee rasgos de dos o más tipos distintos como en la homoespacialidad de Carroll (1994). Es lo que en lingüística equivale a las "palabras maletas". Un ejemplo es *La gafetera* que anuncia una marca de café. Por lo que respecta a "In Praesentia Disyunto" (IPD), dos cosas ocupan lugares diferentes, sin substitución. Son todas aquellas imágenes que siendo diferentes pueden ser percibidas como si tuvieran una

[40] "Tropo, especie de metonimia, que consiste en tomar el antecedente por el consiguiente o al contrario. Por esta figura se traslada a veces el sentido, no de una palabra, como por la metonimia, sino de toda una oración." Lázaro Carreter (1984).

relación de similitud. Por ejemplo, en la pintura de Magritte (1955) *Les Promenades de Euclide,* se denuncian los artificios de la perspectiva pintando de una forma similar un tejado y el punto de fuga. Por último, en la figura "In Absentia Disyunto" (IAD) se manifiesta una sola entidad y la otra es exterior al enunciado pero se proyecta sobre la primera. Sucede cuando reinterpretamos la imagen a la luz de isotopías proyectadas. Para este grupo de lingüistas, podemos encontrar ejemplos en las alusiones fálicas o vaginales en algunas pinturas de paisajes debido a nuestro espíritu retorcido y libidinoso (*sic*). Los paisajes de la isla de Rügen pintados por Caspar David Friedrich son una muestra de este tipo de tropos proyectados.



Ilustración 4.13. *Les Promenades de Euclide* y Paisaje de Rügen.

Los integrantes del Grupo μ no son partidarios de utilizar la palabra "metáfora" procedente de la lingüística y aplicarla a lo visual. Opinan que los fenómenos descritos como metáforas visuales pueden ser tan diferentes que utilizar esta terminología proveniente de otro campo es perjudicial.

4.24 Indurkhya (1992)

Indurkhya (1992: 21-26) realiza una breve incursión en la metáfora no lingüística dentro de su propuesta de aunar la Teoría de la Interacción y las Teorías Cognitivas de la

Metáfora. Para este lingüista, hay dos características de la metáfora no verbal que sobresalen y la diferencian de la metáfora verbal: suelen ser más asimétricas y su interpretación como metáfora suele ser opcional. Los ejemplos de Indurkhya provienen tanto de la pintura como de la religión o del cine. En pintura elige la obras de Paul Klee (1938) titulada *Park bei Lu (zern)* y la de Jan Van Eyck (1434) *Arnolfini-Hochzeit* (*El matrimonio Arnolfini*).

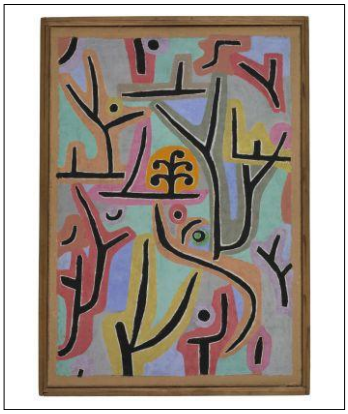




Ilustración 4.14. *Parke bei lu* y *Matrimonio Arnolfini*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el caso de Paul Klee, dice que las figuras refieren a los árboles y a las personas metafóricamente. En cuanto a la pintura de Van Eyck, la vela alude al Espíritu Santo, el perro representa la lealtad o la cama simboliza la consumación del matrimonio. Los ejemplos cinematográficos que cita Indurkhya los recoge de Whittock (1990): el rebaño de ovejas junto a la muchedumbre en *Modern Times* (Chaplin, 1935), la escena de la ducha de *Psycho* (Hitchcock, 1968) o la turbación emocional de Giuliana sugerida por las manchas de la pared en *Deserto rosso* (Antonioni, 1964).

4.25 Kaplan (1992)

Kaplan (1992) propone un método para clasificar las metáforas que aparecen en medios gráficos. Siguiendo a Kittay, define la metáfora como la relación entre dos ideas que comparten algunas características pero que al proyectarse viola normas lingüísticas o creencias acerca del mundo. Por lo que respecta a la metáfora visual, sigue a Dent & Rosenberg (1990) en concebirla como una cosa representada en términos de otra cosa diferente pero con la que comparte algún parecido, que posee una estructura análoga con la metáfora verbal y que, por tanto, puede ser parafraseada. Sin embargo, Kaplan está de acuerdo con Aldrich (1971) en que la metáfora visual, a diferencia de la metáfora verbal, no es asimétrica sino multidireccional.

El autor analiza 446 anuncios gráficos de coches y bebidas alcohólicas procedentes de revistas desde 1989 a 1990 concluyendo que un 33% de los anuncios contienen metáforas de los cuales la mayoría son de bebidas alcohólicas. La razón de este mayor porcentaje de metáforas es que las bebidas, a diferencias de los coches, no se distinguen por sus características técnicas por lo que las metáforas expresan las cualidades abstractas. Además, propone una clasificación de las metáforas gráficas publicitarias atendiendo a sus rasgos formales. Establece los siguientes tipos:

1. Yuxtaposición (A es como B). Por ejemplo: Un coche de lujo junto a una obra de arte. Su equivalente verbal es el símil.

2. Identidad (A es B). Por ejemplo: Un botella de vodka ABSOLUT como cima de una montaña. Es decir, lo que se entiende por metáfora.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3. Referencia secundaria (C es AB). El resultado de una metáfora se convierte en la fuente de otra metáfora. Por ejemplo, la cualidad abstracta del lujo se transforma en un color y luego un coche se muestra en ese color.

4.26 Rozik (1994)

Para Rozik (1994), la metáfora puede darse en cualquier medio icónico, incluidos las viñetas humorísticas e intenta establecer una teoría siguiendo a Searle, a Black y a Beardsley basándose en las siguientes afirmaciones:

1. La metáfora se caracteriza por un término incorrecto en el predicado de la descripción.

2. El predicado impropio genera un proceso asociativo cuyo resultado es el predicado correcto de la descripción.

3. No hay diferencia en la estructura sintáctica de las descripciones que es un sujeto (o función referencial) y un predicado (función descriptiva).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Si analizamos las frases “Richard es violento” y “Richard es *un gorila*”, en el segundo caso el predicado literal es incorrecto y se efectúan una serie de asociaciones que producen un predicado que tiene un sentido literal: Richard es un gorila porque es violento. No hay diferencia entre la proposición literal y la metafórica en cuanto a la condición de nivel de verdad porque la proposición generada es la misma y verdadera: Richard es violento. Para Rozik, la diferencia entre los dos enunciados, el violento directo literal y el violento oblicuo metafórico, son las asociaciones referenciales. Estas asociaciones referenciales son la colección de experiencias actuales resultantes del uso actual de palabras en el contexto del mundo real o imaginario.

Rozik, afirma que la estructura profunda de una metáfora verbal incluye cinco componentes que son:

1. Un esquema sintáctico sujeto-predicado (+).
2. Un sujeto literal (S1)
3. Un nombre-predicado impropio (Sm)
4. Un predicado literal (P1)
5. Un marca opcional de preferencia (@)

La estructura de la metáfora (S1 + P1 @ Pm) se aplica a distintas viñetas dos de las cuales se recogen en la ilustración. En el caso del judío ortodoxo, en el muro de las lamentaciones se ha sustituido una de las piedras por un cajero. El predicado metafórico es, según Rozik, "Para los judíos ortodoxos, el muro de las lamentaciones dispensa favores divinos como un cajero automático". La metáfora se convierte en una sátira sobre la actitud de los judíos ortodoxos hacia Dios. En el otro ejemplo, un policía alza la mano de uno de los conductores como si fueran boxeadores. La metáfora explícita es "El policía elogia la violencia en la conducción como en el boxeo" y la ironía se refiere a la actitud sumisa ante la ley. En ambos casos, el punto de vista de la metáfora es el del artista.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

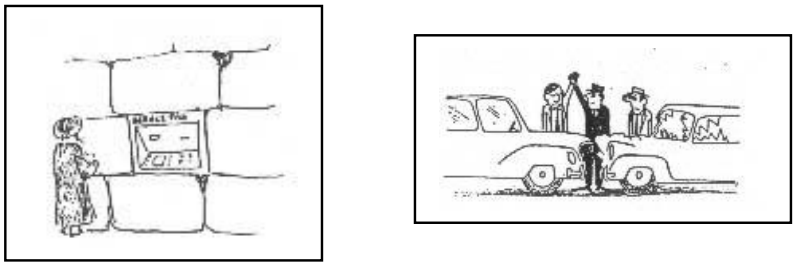


Ilustración 4.15. Judío ortodoxo y Accidente de coche. Rozik (1994).

4.27 Rodríguez & Mora (2001)

Rodríguez & Mora (2001) tratan la metáfora visual, entre otros procedimientos publicitarios, y establecen la siguiente tipología:

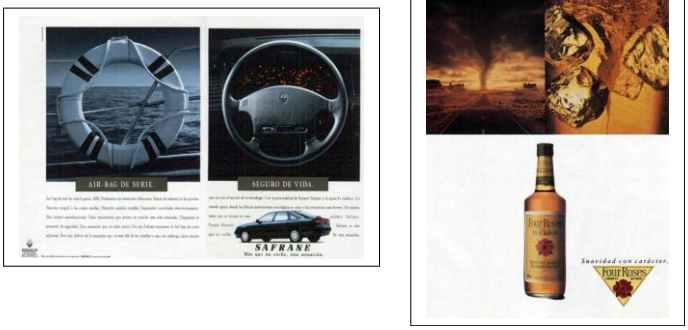


Ilustración 4.16. Renault (01) y Four Roses (01). Rodriguez & Mora (2001)

1. Metáfora in Praesentia: Muestra el término metaforizado junto al metafórico. Es lo que Forceville identifica con Símil. La analogía puede ser evidente como en el salvavidas y el airbag de Renault (01) o forzada como en la bebida y tornado de Four Roses (01).

2. Metáfora en el que el objeto metaforizado y el metafórico aparecen como una especie de híbrido similar a la homoespacialidad de Carroll (1994). Un ejemplo es el de Campofrío (01) que se recoge en la siguiente ilustración.

3. Metáfora in Absentia. No aparece el término metaforizado como sucede en Audi (01). Es lo que en la tradición retórica se denomina metáfora "pura" y Forceville designa como MP1.



Ilustración 4.17. Campofrío (01) y Audi (01). Rodriguez & Mora (2001)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.28 Laínez (2003)

Laínez (2003) sigue la estela de Henry (1971) y Sánchez-Biosca (1985) analizando las metáforas del cine denominado expresionista realizado durante la república de Weimar. Sin ánimo de agotar el tema, propone las siguientes categorías:

1) Analogía metafórica: en el interior del plano se dan dos o más elementos que convergen conceptualmente. El ejemplo más claro es el que se da entre paisaje y personaje.

2) Metáfora Icónica: cuando un elemento aparece varias veces a lo largo del film.

3) Alegoría metafórica: sin definición explícita.

4) Transposición metonímica: es una metonimia que se repite a lo largo del filme y se transforma, por último, en metáfora. Puede darse asociada a la banda sonora.

5) Transmetaforización: tiene lugar en el interior de la diégesis o de los mismos personajes.

6) Metáfora metamórfica: se trata de una metamorfosis que puede entenderse metafóricamente

Por otro lado, el autor analiza las construcciones metafóricas del cine de Weimar y concluye que fundamentalmente se construyen por plano, metáforas por montaje o por diégesis. En las metáforas por plano, los elementos presentes en el interior de un encuadre mantienen una relación. Por ejemplo, en el filme *Nosferatu, Eine Simphonie des Grauens* (Murnau, 1922) el conde Orlock aparece frecuentemente asociado a un arco ojival y la oscuridad (Nosferatu, 01). Otro ejemplo de metáfora por plano se encuentra en *Das Kabinett des Doktor Caligari* (Wiene, 1919) donde los asesinatos del sonámbulo Cesare se representan de forma similar: escenificación angulosa, la luz apuntando al lugar de la víctima y la sombra del asesino (Caligari, 01). Las metáforas por montaje se perciben por el corte especial de una determinada escena que pone en evidencia las relaciones. En la película *Scherben* (Pick, 1921) una familia vive feliz en una estación de ferrocarril alejada de cualquier población pero la llegada de un inspector que seduce a la hija va a terminar con

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

esta vida apacible. En el inicio del film, se nos muestra el telégrafo, que anunciará la llegada del inspector con todo lujo de detalles, y el viento que romperá al final de la escena las ventanas. Mediante el montaje, el telégrafo rompe la homogeneidad del plano familiar en torno a la mesa. Por último, un ejemplo de metáforas por diégesis se encuentra en En *Nosferatu, Eine Simphonie des Grauens* (Murnau, 1922) cuando el viaje que realiza el conde Orlock es un desplazamiento metafórico y va impregnando todos los lugares por donde pasa: el mar, el viento, las ratas, la peste. Todos estos elementos son metaforizaciones del vampiro.

4.29 Resumen y Conclusiones

Tras el recorrido realizado por los autores que han tratado la metáfora visual, hemos podido comprobar distintas posturas que abarcan un amplio espectro desde los que la vinculan a lo verbal hasta quienes le otorgan un origen cognitivo. En resumen, podemos distinguir tres posiciones:

1) Primacía verbal. Dentro de esta concepción encontramos fundamentalmente al Grupo μ quienes prefieren no utilizar la palabra metáfora en la imagen.

2) Dependencia verbal. En este grupo encontramos a Eikhenbaum, Kennedy y Mitry. Consideran que la metáfora visual es una traducción de la metáfora verbal. Carroll se incluye en este grupo cuando trata las Imágenes Verbales.

3) Independencia verbal. Consideran que la metáfora es anterior al lenguaje y por tanto legitiman su existencia visual Gombrich, Aldrich, Eisenstein, Metz, Clifton, Forceville, Whittock o Indurkhya.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Nuestra postura se encuentra, lógicamente, más cercana a los últimos y en las antípodas del Grupo μ. Consideramos que es absolutamente lícito hablar de metáfora visual ya que la metáfora es un procedimiento cognitivo que tiene manifestaciones verbales y no verbales. Así, no tienen razón ni Eikhenbaum cuando afirma que la cine-metáfora no puede ir más allá de la metáfora verbal, ni Carroll cuando afirma que las "Imágenes Verbales" son imágenes que traducen metáforas verbales. En nuestra opinión, tanto las "cine-metáforas" como las "Imágenes Verbales" son expresiones visuales de metáforas conceptuales. Por el contrario, coincidimos con Eisenstein quien, al concebir la puesta en escena como proyección gráfica del carácter de la acción, se acerca al concepto de esquema de imagen. También Gombrich se adelanta a la lingüística cognitiva con sus metáforas naturales o universales, cercanas a las metáforas primarias.

En cuanto a las denominaciones, cine-metáfora, metáfora fílmica, metáfora cinemática o metáfora pictórica nos resultan demasiado restrictivas mientras que metáfora visual es mucho más general y es el término que usamos en general. Sin embargo, nos parece adecuada la distinción de Forceville entre metáfora monomodal y metáfora multimodal. Dentro de la metáfora monomodal se encuentran tanto la metáfora verbal como la metáfora visual. La metáfora multimodal abarca distintas combinaciones: imagen y palabra hablada, imagen y palabra escrita, imagen y sonido, imagen, sonido y palabra escrita, etcétera. Si unimos la clasificación de Forceville con la de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria, observamos que podemos obtener la siguiente tipología:

1. Metáforas de correlación:

1.1. Expresiones metafóricas monomodales:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1.1. Verbales: en lenguaje hablado y escrito.

1.1.2. Visuales: en pintura, fotografía, cómic, publicidad gráfica. También en el cine o en los medios audiovisuales en general siempre y cuando no intervenga otra modalidad para generar o reiterar la metáfora.

1.1.3. Auditivas: música.

1.1.4. Olfativas, etcétera.

2.1. Expresiones metafóricas multimodales:

1.2.1. Verbovisuales: en medios audiovisuales en general siempre que intervengan conjuntamente la imagen y la palabra escrita/hablada para generar la metáfora.

1.2.2. Audiovisuales: en medios audiovisuales en general siempre que intervengan conjuntamente la imagen y el sonido para generar la metáfora.

1.2.3. Verboaudiovisuales: en medios audiovisuales en general siempre que intervengan conjuntamente la imagen, la palabra hablada/escrita y el sonido para generar la metáfora.

1.2.4. Etcétera.

2. Metáfora de familiaridad:

1.1. Metáforas monomodales.

2.1.1. Verbales: en lenguaje hablado y escrito.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.1.2. Visuales: en pintura, fotografía, cómic, publicidad gráfica. También en el cine o en los medios audiovisuales en general siempre y cuando no intervenga otra modalidad para generar o reiterar la metáfora.

2.1.3. Auditivas: música.

2.1.4. Olfativas, etcétera.

2.1. Metáforas multimodales:

2.2.1. Verbovisuales: en medios audiovisuales en general siempre que intervengan conjuntamente la imagen y la palabra escrita/hablada para generar la metáfora.

2.2.2. Audiovisuales: en medios audiovisuales en general siempre que intervengan conjuntamente la imagen y el sonido para generar la metáfora.

2.2.3. Verboaudiovisuales: en medios audiovisuales en general siempre que intervengan conjuntamente la imagen, la palabra hablada/escrita y el sonido para generar la metáfora.

2.2.4. Etcétera.

En resumen, nos parece adecuado utilizar "metáfora visual" para designar en general las metáforas que se generan por procedimientos en los que interviene la imagen artificial ya sea sola o acompañada. Sin embargo, la metáfora visual puede manifestarse bien como expresión metafórica de correlación monomodal (visual) o multimodal

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

(audiovisual, verbovisual o verboaudiovisual) bien como metáforas de familiaridad monomodal (visual) o multimodal (audiovisual, verbovisual o verboaudiovisual).

En cuanto a los procedimientos mediantes los cuales se consigue la metáfora visual, las opiniones se pueden agrupar del modo siguiente:

1. Por puesta en escena: Eikhenbaum, Eisenstein, Laurot, Henry, Giannetti, Clifton, Sánchez-Biosca, Whittock, Laínez.

2. Por composición: Martin, Aldrich, Giannetti, Clifton, Wollheim, Forceville, Hausman, Whittock. Laínez.

3. Por montaje: Dart, Giannetti, Metz, Pryluck, Clifton, Whittock, Laínez.

4. Por movimiento: Giannetti, Clifton, Whittock

5. Por sonido: Giannetti, Clifton, Whittock, Forceville.

6. Los efectos visuales: Carroll, Whittock, Giannetti.

7. Por homoespacialidad: Carroll, Forceville, Johns, Grupo μ, Rodriguez & Mora.

8. Por runas: Kennedy

9. Por inclusión de lo verbal: Martin, Forceville, Rodríguez & Mora

Como podemos observar, muchos de los autores consideran que los procedimientos de la puesta en escena originan la metáfora visual, así como la composición y el montaje. Por otro lado, aunque el término “homoespacialidad” lo introduce Carroll, se puede apreciar que tiene lugar en varios de los ejemplos de los autores mencionados. En

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

nuestra opinión, todos los procedimientos son igualmente válidos y no se trata tanto de enumerarlos sino de encontrar su origen cognitivo.

La mayoría de los autores que declaran su adscripción a un paradigma se enmarcan dentro de la Teoría de la Interacción utilizando la terminología de "tenor/dato" y "vehicle/transmisión". Es el caso de Kennedy, Hausman, Whittock, el primer Forceville y Clifton, este último con los términos imagen y glosa. Carroll y Forceville a partir de 2002 se adhieren a la teoría cognitiva de la metáfora con sus definiciones y nomenclaturas.

Wollheim, Aldrich, Laurot, Clifton, Johns, Wollheim o Hausman consideran que la característica fundamental de la metáfora es el "seeing as" o "ver como". Para Carroll este "ver como" debe tener un valor heurístico, nos debe descubrir algo nuevo. Nosotros, sin embargo, adoptamos la definición de la Teoría Conceptual de la Metáfora de entender una cosa en términos de otra y concebimos que el valor heurístico puede ser una cuestión de grados.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tanto Pryluck como Carroll consideran que la metáfora visual no es unidireccional. En nuestra opinión, las expresiones visuales metafóricas deben poder regirse por las mismas reglas descritas por la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria. Analizaremos los casos en los que hipotéticamente hay bidireccionalidad a la luz de este paradigma para comprobarlo.

Una opinión mantenida por algunos autores es que la metáfora en el cine es esporádica, tangencial como Mitry y González Requena. Para Whittock, en el cine occidental o se prepara al espectador para una lectura metafórica o, lo que es más habitual, se mantiene la lectura literal junto con la metafórica. Nosotros consideramos que el cine, y

el audiovisual en general, necesitan las metáforas conceptuales para organizar la realidad. Muchas de estas metáforas las tenemos tan interiorizadas que no somos conscientes de su existencia. Más que concebir que la lectura literal y metafórica coexisten, nosotros pensamos que la lectura metafórica pasa desapercibida y que, como sucede en el lenguaje de la vida cotidiana, sólo tras el análisis detallado se revela. Al igual que en el discurso literario, en determinados géneros, ámbitos, medios o estilos audiovisuales, las metáforas conceptuales se desarrollan, expanden y mezclan. Es lo que sucede, por ejemplo, en el expresionismo alemán, la publicidad, el videoarte o los videoclips. Es decir, la presencia y complejidad de metáforas en el audiovisual es una cuestión de grados: menor en el cine realista y mayor en el cine formalista, menor en el modo de representación institucional y mayor en el expresionismo alemán, menor en el cine y mayor en publicidad. Por otro lado, ciertas expresiones metafóricas visuales que resultaron novedosas en un momento determinado pasan a formar parte del bagaje del espectador y dejan de considerarse imágenes figuradas o adquieren el estatus de clichés. Nosotros no vamos a mantener esta distinción y dejamos para estudios posteriores el análisis de la trayectoria histórica de determinada expresiones visuales metafóricas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por otro lado, se discute la intencionalidad del autor en la creación de una metáfora visual. Para Carroll, Clifton, Johns o Whittok es determinante mientras que para Forceville no lo es. En nuestra opinión, entrar a valorar la voluntad del creador de la imagen puede ser un callejón sin salida innecesario. La metáfora es conceptual y en la mayoría de las ocasiones no somos conscientes de su existencia ni como receptores ni como emisores, de ahí su poder.

Para terminar, algunos ejemplos cinematográficos se repiten en varios autores por lo que les prestaremos especial atención. Son los siguientes:

1) Modern Times (01). Es mencionado por Martin como metáfora ideológica, por Metz como metáfora puesta en sintagma y por Whittock como comparación explícita.

2) M (01). Recogido en Giannetti como ejemplo de la asociación de la oscuridad con el asesino y en Metz como metonimia puesta en sintagma cuando sólo vemos la pelota de la niña.

3) 2001 (02). El ejemplo del hueso y la nave se encuentra en Giannetti como ejemplo de metáfora por montaje y en Whittock como ejemplo de comparación explícita.

4) Deserto Rosso (01). Aparece en Whittock como yuxtaposición y en Carroll como imagen verbal.

5) Metropolis (01). Moloch es un ejemplo de homoespacialidad para Carroll y de metáfora que expresa una abstracción para Clifton.

Resumiendo, estamos de acuerdo con Gombrich, Aldrich, Eisenstein, Metz, Clifton, Forceville, Whittock o Indurkhya en otorgar a la metáfora visual un origen cognitivo independiente de lo verbal. Por esta razón nos adscribimos a la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria y adoptamos sus principios y terminología. Creemos que la distinción de Forceville entre metáfora monomodal y multimodal es muy útil pero manteniendo la clasificación de Grady entre metáforas de correlación y de familiaridad. Consideramos que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

la homoespacialidad de Carroll puede generar metáforas visuales pero también otros procedimientos como la puesta en escena, el montaje, el sonido, los efectos visuales, etcétera. Además, creemos que la presencia de metáforas visuales en el corpus audiovisual es una cuestión de grados y que la intencionalidad consciente del autor no es determinante.

En los siguientes capítulos nos proponemos corroborar nuestras hipótesis aportando en primer lugar nuestros propios ejemplos partiendo de las metáforas primarias para analizar posteriormente las metáforas visuales que hemos recopilado de los distintos autores que la han tratado.

Ámbito	Autor	Fecha	Término
Arte	Gombrich	1952-1972	Metáfora Visual
Cine	Clifton	1983	
Cine	Dart	1968	
Cine	Eikhenbaum	1927	Cine-metáfora
Cine	Eisenstein	1937	
Cine	Giannetti	1972-1975	Metáfora cinemática
Cine	Laurot	1970	
Cine	Martin	1955	
Cine	Metz	1975	
Cine	Mitry	1963	
Cine	Pryluck	1975	
Cine	Whittock	1990	

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ámbito	Autor	Fecha	Término
Cine Expresionista Alemán	Henry	1971	
Cine Expresionista Alemán	Laínez	2003	
Cine Expresionista Alemán	Sanchez-Biosca	1985	
Cine Melodrama	Gonzalez Requena	1986	
Cine/Arte	Carroll	1980-1998	Metáfora Visual
Cine/Pintura	Indurkhya	1992	
Cómic	Kennedy	1982	
Cómic	Rozik	1994	
Comic/Publicidad/Arte	Groupe µ	1993	
Pintura	Aldrich	1968	Metáfora Visual
Pintura	Hausman	1989	Metáfora Pictórica
Pintura	Wollheim	1987	Metáfora Pictórica
Publicidad	Johns	1984	
Publicidad	Kaplan	1992	
Publicidad	Rodriguez & Mora	2001	
Publicidad/Cine/Sonido/ Cómic/Documental	Forceville	1988-2007	Metáfora Pictórica, Visual, Multimedia, Monomodal, Multimodal

Tabla 4.1. Resumen de autores por ámbito estudiado. Elaboración propia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Fecha	Autor	Término	Ámbito
1927	Eikhenbaum	Cine-metáfora	Cine
1937	Eisenstein		Cine
1952-1972	Gombrich	Metáfora Visual	Arte
1955	Martin		Cine
1963	Mitry		Cine
1968	Dart		Cine
1968	Aldrich	Metáfora Pictórica	Pintura
1970	Laurot		Cine
1971	Henry		Cine Expresionista Alemán
1975	Metz		Cine
1975-1976	Giannetti	Metáfora Cinemática	Cine
1976	Pryluck		Cine
1980-1998	Carroll	Metáfora Visual	Cine/Arte
1982	Kennedy		Cómic
1983	Clifton		Cine
1984	Johns		Publicidad
1985	Sanchez-Biosca		Cine Expresionista Alemán
1986	González Requena		Cine Melodrama
1987	Wollheim	Metáfora Pictórica	Pintura
1988-2007	Forceville	Metáfora Pictórica, Visual, Multimedia, Multimodalidad	Publicidad/Cine/Sonido /Cómic/Documental

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Fecha	Autor	Término	Ámbito
1989	Hausman	Metáfora Pictórica	Pintura
1990	Whittock		Cine
1992	Indurkhya		Cine/Pintura
1992	Kaplan		Publicidad
1992	Groupe µ		Comic/Publicidad
1994	Rozik		Cómic
2001	Rodriguez & Mora		Publicidad
2003	Laínez		Cine Expresionista Alemán

Tabla 4.2. Resumen de autores por orden cronológico. Elaboración propia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5 METÁFORAS VISUALES DE CORRELACIÓN Y DE FAMILIARIDAD

Excepto Forceville, nadie ha intentado aplicar sistemáticamente las Teorías Cognitivas de la Metáfora a la metáfora visual a pesar del tiempo transcurrido desde los primeros estudios al respecto. Whittock (1990:113-118) considera las teorías de Lakoff y Johnson especialmente interesantes para la metáfora fílmica pero finalmente sigue a Richards y considera que un análisis de las metáforas convencionales se enmarcaría dentro la narrativa, el género o el estilo. Carroll (1994, 1996), aunque adopta la terminología de "source domain" y "target domain", no sigue los postulados de la Teoría Cognitiva de la Metáfora. Nosotros estamos de acuerdo con Golwasser (1999) en que la condición necesaria para hablar de metáfora visual es asumir la tesis de Lakoff & Johnson (1980) de que la metáfora es, en primer lugar, un asunto del pensamiento y sólo derivadamente un asunto del lenguaje.

Dice Fauconnier (1997) que es paradójico que conozcamos mejor las galaxias lejanas que el funcionamiento de nuestro cerebro. Para el estudio de nuestra mente, los datos proporcionados por el lenguaje verbal son, sin duda, fundamentales pero del mismo modo es necesario analizar otros corpus como el audiovisual ya que puede proporcionar datos inestimables que corroboren o modifiquen las conclusiones extraídas. El estudio de nuestro cerebro no será completo si se excluyen los datos proporcionados por otras vías además de las lingüísticas. Como dice Forceville (1999), el estudio de las metáforas no verbales es imprescindible para el avance de las ciencias cognitivas.

En esta tesis nos proponemos un objetivo doble. En primer lugar, pretendemos explicar la metáfora visual, tanto si es monomodal como si es multimodal, bajo el paradigma de las Teoría Cognitiva de la Metáfora. Además, pretendemos demostrar que el

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

estudio de la mente humana puede obtener datos relevantes del corpus audiovisual. Queremos ir de la Lingüística Cognitiva a la Comunicación Audiovisual pero también de la Comunicación Audiovisual a las Lingüística Cognitiva. Si el objetivo último de las Ciencias Cognitivas es conocer la mente y el cerebro humano[41], deben considerase las metáforas no verbales.

5.1 Hipótesis de trabajo

Desde sus inicios, el cine presenta dos direcciones opuestas, puede mostrar la realidad tal cual es pero también puede presentar una imagen ordenada por la voluntad y la imaginación del realizador. Esta polaridad, que es una eterna oposición en todas las artes, queda establecida desde los mismos orígenes del cine con las imágenes documentales de los hermanos Lumière en un extremo y las fantasías de Méliès en el otro.

Nuestra posición de partida es, sin duda, formalista. Ya Hugo Munsnterberg en 1916 definía el cine como el arte de la mente (Dudley, 1993). Seguimos a Eisenstein (1991) en que no existe una realidad desnuda y directamente visible que es captada por el objetivo de la cámara sino que el realizador organiza esa realidad. Al igual que Balázs (1978) y Arnheim (1996) concebimos la pantalla como un marco dentro del cual el realizador organiza el contenido en “patterns”, en esquemas. Nuestra primera hipótesis es que esta organización es en muchas ocasiones inevitablemente metafórica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[41] Lakoff (1990) explicita los propósitos que persigue la lingüística cognitiva. Por un lado, denomina “Generalization Commitment” al compromiso de caracterizar los principios generales que gobiernan todo los aspectos del lenguaje humano. Por otro lado, el “Cognitive Commitment” es el compromiso de relacionar el lenguaje humano con el conocimiento de la mente y el cerebro tanto desde las ciencias cognitivas como desde otras disciplinas.

Por otro lado, si las metáforas primarias tienen un origen cognitivo, debemos poder encontrar expresiones metafóricas no verbales. Si las conclusiones de la Teoría Cognitiva de la Metáfora Cognitiva no pueden aplicarse de un modo ajustado a las metáforas visuales entonces será necesario revisarlas porque no son lo suficientemente amplias o completas como para aplicarlas a un corpus no verbal. Nuestra segunda hipótesis es, por tanto, que las teorías de la lingüística cognitiva sobre la metáfora se pueden aplicar a la metáfora visual.

En resumen, nuestra posición de partida es la siguiente:

1. Mediante la puesta en escena y otros procedimientos que intervienen en la realización audiovisual se organiza el contenido. Esta organización es en muchas ocasiones metafórica ya que el ser humano necesita de la metáfora para comprender el mundo.

2. La elaboración y presencia de la metáfora visual es una cuestión de grados. Por ejemplo, es mayor en publicidad y menor, pero igualmente presente, en el cine perteneciente al Modo de Representación Institucional de Burch (1991).

3. Las Teorías de la Lingüística Cognitiva pueden aplicarse al corpus audiovisual. De este modo se sale del círculo vicioso que supone demostrar el origen conceptual no verbal de la metáfora a partir corpus verbal.

Los preceptos básicos de las lingüística cognitiva de los que partimos son los siguientes:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A. Adoptamos la definición de Lakoff & Johnson (1980) según la cual una metáfora es entender una cosa en términos de otra. La metáfora es una proyección de dominios en el sistema conceptual que estructura nuestro pensamiento.

B. La estructura interna de las metáforas está formada por el dominio origen y el dominio destino

C. Distinguimos entre metáforas de correlación y metáforas de familiaridad. Dentro de las primeras se incluyen las metáforas primarias que forman parte de nuestro inconsciente y son universales.

D. Las metáforas de correlación son conceptuales y son la base para una gran cantidad de expresiones metafóricas. Las metáforas de familiaridad, entre las que se encuentran las metáforas de imagen, son únicas.

E. Al igual que ocurre con las expresiones metafóricas lingüísticas, existen expresiones metafóricas visuales que estarán fosilizadas aunque no es objeto de esta tesis definir dónde se encuentra el límite.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

F. Mediante la prolongación, la elaboración, la puesta en cuestión, la composición y la personificación se construyen nuevas expresiones metafóricas.

G. Siguiendo a la Teoría de la Integración Conceptual de Turner y Fauconnier el "blend" es una operación cognitiva que puede dar lugar a metáforas. Una de estas metáforas adquiere la forma gramatical XYZ.

H. La metonimia tiene también un origen conceptual y su característica principal es que la proyección se produce dentro del mismo dominio. La sinécdoque un caso

especial de metonimia. La relación entre metáfora y metonimia es muy abundante y fructífera.

En este capítulo vamos a partir de las metáforas cognitivas para buscar expresiones pertenecientes al corpus audiovisual. Para ello hemos seguido la distinción de Grady (1997, 1999) entre metáforas de correlación y metáforas de familiaridad. Dentro de las metáforas de correlación, se encuentran las metáforas primarias basadas en experiencias corporales. Debido a que las metáforas primarias son las unidades básicas de las metáforas de correlación, hemos considerado conveniente buscar los ejemplos audiovisuales a partir del listado de Grady (1997) junto con el de Lakoff & Johnson (1999)[42]. En el próximo capítulo analizaremos el corpus audiovisual recopilado de la distinta bibliografía que abarca el tema de la metáfora visual aplicando las teorías de la lingüística cognitiva.

5.2 Metáforas Primarias

5.2.1 LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA, LA CONDICIÓN ES FORMA, LO NORMAL ES RECTO

Esta metáfora se origina por la correlación entre la forma de un objeto y su comportamiento como sucede en "La democracia adquiere distinta *forma* en distintos países". Otros ejemplos presentes en castellano relacionados con la forma son "Hoy ha sido un día *redondo*" o "los alemanes son *cuadriculados*". Aunque Grady (1997) las analiza por separado, nosotros creemos que de esta metáfora primaria se derivan LA CONDICIÓN ES FORMA y LO NORMAL ES RECTO porque la motivación de las tres se encuentra en la tendencia de inferir características de un objeto por su forma. LA CONDICIÓN ES FORMA presente en "hoy no estoy en buena *forma*" se motiva por la correlación entre la condición de un objeto

[42] El listado completo de metáforas primarias puede verse en el Anexo 1.

y su integridad mientras que LO NORMAL ES RECTO se deriva la tendencia perceptual de considerar las irregularidades como anomalías, la preferencia innata por la simetría/regularidad y la incapacidad de que los objetos deformados puedan funcionar correctamente. Ejemplos de estas últimas son "nuestros planes se *han torcido*" o "siempre ha actuado con *rectitud*". Resumiendo, concebimos que las entidades tienen forma y que la forma normal es la recta.

Cuando Eisenstein (1991) define la puesta en escena como la proyección gráfica del carácter de la acción está aplicando esta metáfora primaria. Es decir, el director ruso asume que hay conceptos que tienen una forma cognitiva y que el papel del realizador debe ser dilucidar cuál es esa forma y reproducirla en la puesta en escena. En nuestra opinión, esta metáfora primaria se relaciona con un fenómeno que desde hace mucho tiempo[43] se ha venido investigando conocido como percepción fisiognómica[44]. La percepción fisiognómica se caracteriza por la atribución de emociones, afectos o expresividad a formas, objetos o estímulos inanimados o estáticos (Schlessinger, 1980). En ocasiones, se incluye también dentro de la percepción fisiognómica la percepción sinestésica[45] que trata la unión de dos sentidos generalmente el de la vista y el del oído. Un ejemplo de percepción fisiognómica es percibir el color amarillo como más feliz que el azul mientras que un ejemplo de percepción sinestésica es concebir el color amarillo como más agudo que el color azul. Distintas investigaciones han demostrado que tanto la percepción fisiognómica como la

[43] Gombrich (1960) data el primer estudio referente a esta cuestión en 1783.

[44] El término percepción fisiognómica fue propuesto por Werner (1948).

[45] Existen casos extremos y puntuales de sinestesia donde el individuo afectado no puede separar un sentido del otro y así, por ejemplo, la música es percibida tanto en términos de timbres como de colores.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

percepción sinestésica son características universales del ser humano que aparece en etapas tempranas de la infancia (D'Andrade & Egan, 1974; Seitz & Beilin, 1987; Valdez & Mehrabian, 1994; Marks, 1996) y que hay indicios de su existencia en primates (Marks, 1996; Morabito, 2002).

Tanto la percepción fisiognómica como la percepción sinestésica metaforizan lo percibido (Marks, 1996). Ya lo adelantó Vico en el siglo XVIII cuando dijo que la primera metáfora se originó en el momento en el que el ser humano primitivo asoció por primera vez el trueno de una tormenta con la emoción de la ira (Haskell, 1987). A las metáforas que se originan por esta capacidad cognitiva del ser humano se denominan metáforas fisiognómicas (Seitz & Beilin, 1987; Gombrich, 1998) o metáforas perceptivas (Marks, 1996).



Ilustración 5.1. Formas "Takete" y "Maluma". Köhler (1959).

El fenómeno de la percepción fisiognómica fue analizado en profundidad por los psicólogos de la Teoría de la Gestalt (también denominada Teoría de la Forma) desde principios del siglo XX. Köhler, en 1929, demuestra que dos formas abstractas diferentes eran asociadas con los nombres sin sentido de "takete" y "maluma". Años más tarde, Lindauer (1991) corroboró que mientras la forma "takete" se asociaba con lo brillante, grande, fuerte, rápido o ruidoso, la forma "maluma" se refería a lo apacible, relajado, amigable o tierno.

De todos los psicólogos de la Gestalt es quizás Arnheim quien más ha analizado la forma de los conceptos llegando a afirmar que "toda proposición abstracta puede ser traducida a una cierta forma visual" (Arnheim, 1994:181). Para este autor, una buena muestra de que los conceptos adquieren forma son los dibujos no miméticos realizados sobre conceptos como, por ejemplo, matrimonio (Arnheim, 1986: 127-147). Podemos apreciar en uno de los dibujos que en un matrimonio bien avenido las dos partes se encuentran unidas mientras que si se llevan mal están separadas. En otro de los ejemplos de matrimonio mal avenido encontramos dos formas circulares, una lisa y la otra es serrada, que friccionan. Aunque Arnheim no habla en ningún momento de metáfora, sí dice que los dibujos traducen pensamientos, dan "una exacta descripción visual de un concepto" (Arnheim, 1986:147). Es decir, los teóricos de la Gestalt conciben que los conceptos poseen una forma cognitiva que se refleja en los dibujos no miméticos y en el arte. En resumen, sus investigaciones se relacionan con la metáfora primaria LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA.

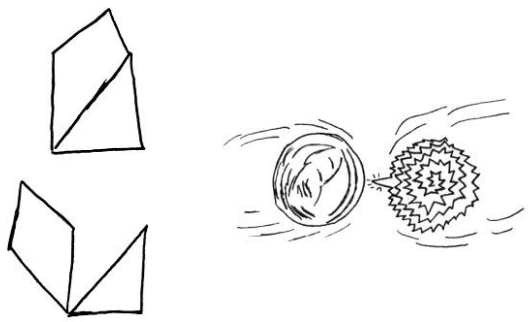


Ilustración 5.2. Dibujos de "matrimonio". Arnheim (1986).

Una de las aportaciones fundamentales de Arnheim es su afirmación de que nuestro sistema perceptivo se basa en el tirón gravitatorio por lo que el espacio es anisotrópico otorgando diferentes significados a la parte superior y a la parte inferior pero

también a la derecha y a la izquierda (1994: 44-50). Así, dos adversarios sobre una base horizontal son equiparables mientras que en una composición vertical entendemos que el que se sitúa espacialmente por encima tiene ventaja (Arnheim: 1993:105). Con el patrón del tirón gravitatorio, este psicólogo de la Gestalt establece las siguientes bases (Arnheim, 1993): la línea vertical vence el tirón gravitatorio por lo que se concibe como fuerte, la línea horizontal se deja vencer por el tirón gravitatorio por lo que se entiende como inactiva, la línea diagonal se encuentra a medio camino de vencer el tirón gravitatorio o de ser vencida por lo que es muy dinámica, el círculo posee un significado universal de perfección o de hermeticidad, el cuadrado es el cruce de las dos direcciones vertical/horizontal y transmite estabilidad.

Los estudios sobre percepción fisiognómica y sinestésica han llegado a la conclusión de que existe acuerdo sobre el significado de líneas, formas y colores (Peters & Merrifield, 1958). En distintas culturas los colores oscuros y saturados se consideran fuertes mientras que los colores pastel se consideran débiles (D'Andrade & Egan, 1974). Las investigaciones han demostrado que el rojo es excitante, el azul es sereno, las curvas son tranquilas y tiernas mientras que los ángulos son robustos y vigorosos (Hevner, 1935), lo circular se asocia con lo suave, cálido y vivo mientras que, por el contrario, lo cuadrado se asocia con lo duro, frío y muerto (Liu, 1997). Algunos estudios concluyen que los patrones son similares en personas ciegas y sordas (Kennedy, 1982; Kennedy et al. 1993) lo que demostraría un origen cognitivo de las formas. Teniendo en cuenta los datos aportados por la Teoría de la Gestalt y de las investigaciones sobre percepción fisiognómica, nosotros hemos encontrado los siguientes de metáforas visuales de LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.1.1 Azzaro (01)

En la siguiente imagen publicitaria del perfume Azzaro es evidente la utilización del triángulo equilátero. La forma triangular está formada por la línea vertical del borde del encuadre, la diagonal del personaje-hijo que llega hasta la mitad de la cara del personaje-padre y la diagonal formada por el personaje-abuelo unida a parte de la cara del personaje-padre. El vértice vertebrador del triángulo es el personaje-padre que vincula las dos líneas abuelo/nieto. La forma triangular se debe pues a dos líneas diagonales (abuelo/nieto) unidas por el vértice (padre). Es una forma estable pero al mismo tiempo dinámica debido a las diagonales.



Ilustración 5.3. Azzaro (01)

En nuestra opinión, esta es la forma de una entidad que tiene que ver con esta relación familiar en la que se recibe y se da, en la que se comparte como reza el eslogan, una estructura al mismo tiempo estable y dinámica.

5.2.1.2 Inversis (01)

En este otro ejemplo publicitario leemos en la mitad superior "los fondos de inversión" sobre la imagen de una madeja liada mientras que en la mitad inferior pone "Inversis" sobre un fondo blanco y junto a una madeja perfectamente preparada para tejer. La forma de la madeja liada es una metáfora de los fondos de inversión mientras que la forma de la madeja preparada es la metáfora de lo que es Inversis.

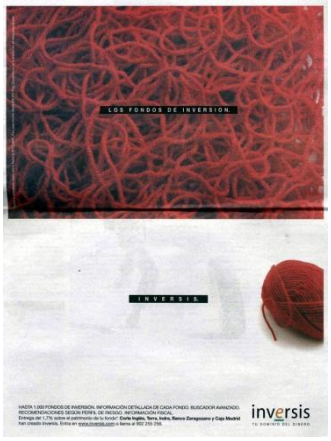


Ilustración 5.4. Inversis (01)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.1.3 Requiem for a dream (03) y (06)





Ilustración 5.5. Requiem for a dream (03) y (06)

Una muestra más de las metáforas primarias LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA, CONDICIÓN ES FORMA y LO NORMAL ES RECTO la podemos encontrar en la película *Requiem for a dream* (Aronofsky, 2000). En el fragmento (03), observamos a Sarah Goldfard en la consulta del médico cuando ya está totalmente afectada por las drogas que toma para adelgazar. La escena está filmada con el objetivo gran angular ojo de pez que deforma los contornos. Esta forma deformada es una metáfora visual de la condición alterada y anormal del personaje. Lo mismo sucede cuando a Harry le cortan el brazo encangrenado por la heroína (06). Su cara deformada por el objetivo es una metáfora de su estado interno deformado basada en las metáforas primarias CONDICIÓN ES FORMA y LO NORMAL ES RECTO. La condición deformada del personaje al quedarse sin brazo es la forma deformada de la imagen. Creemos que el objetivo gran angular se usa en muchas ocasiones en este sentido tanto en esta película como en otras.

5.2.1.4 País (01)



Ilustración 5.6. País (01)

Este ejemplo de LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA tiene tintes políticos. Esta fotografía de Fraga (aparecida en el periódico *El País*) en contrapicado y con un objetivo angular otorga al político una forma similar a la imagen cinematográfica de

Frankenstein que demuestra hasta qué punto las metáforas, como dice Lizcano (2006), nos piensan.

5.2.2 LOS CONSTITUYENTES SON CONTENIDOS, LA ORGANIZACIÓN (LÓGICA) ES UNA ESTRUCTURA FÍSICA

Estas dos metáforas tienen que ver con la relación entre el todo y las partes. El origen de la primera se encuentra en la relación de las partes o miembros dentro del espacio físico del objeto. Así se dice "hay siete días *en* una semana" o "voy a *quitar* algunos capítulos de este manuscrito". La segunda metáfora primaria se motiva al observar la correlación entre la parte/todo de los objetos y la representación cognitiva de la relación lógica que se establece. Por ejemplo, decimos "¿Con qué *parte* de la teoría no estás de acuerdo?" o "tu examen no está bien *estructurado*". Nosotros hemos encontrado estos ejemplos de metáforas visuales donde aparecen estas metáforas primarias:

5.2.2.1 Cutty Sark (01, 02)

En la publicidad de Cutty Sark (01) podemos observar un puzle que contiene piezas ordenadas correctamente pero una de ellas se *sale* de la estructura. El puzle es una organización ordenada en cuya estructura una *pieza no quiere encajar*, metáfora de un individuo que se libera de lo establecido a quien se dirige el anuncio. Así LIBRARSE DE UNA ORGANIZACIÓN ES SALIRSE DE SU ESTRUCTURA FÍSICA. La utilización de los colores remarca, sin duda, tanto la no pertenencia a la organización como la marca anunciada.

El ejemplo de la misma marca, Cutty Sark (02), utiliza las mismas metáforas primarias pero en este caso la organización es una línea que se sale del patrón del código de barras. También aquí podemos observar que LOS CONSTITUYENTES (las barras) SON CONTENIDOS (una se sale) y que LA ORGANIZACIÓN (la sociedad) ES UNA ESTRUCTURA FÍSICA (un

código de barras): Nuevamente LIBRARSE DE UNA ORGANIZACIÓN ES SALIRSE DE SU ESTRUCTURA FÍSICA.



Ilustración 5.7. Cutty Sark (01) y (02)

5.2.3 LO SEGURO ES FIRME, LA FUNCIONALIDAD-VIABILIDAD ES ESTAR ERECTO, LA AYUDA ES SOPORTE

En nuestra opinión estas tres metáforas primarias están relacionadas. El origen de la primera es la correlación existente entre la incertidumbre y la percepción de la forma o localización de un objeto. Un ejemplo lo encontramos en "el presupuesto se ampliará *en firme* el año que viene" o "el profesor habla con *solidez*". En cuanto a la segunda metáfora, la correlación entre la postura erecta de un objeto o persona y su estado ha originado que digamos de alguien o de algo que "*se mantiene*" o que por el contrario "*se ha venido abajo*". La tercera se deduce de la anterior y así "*me vine abajo* pero él supo *mantenerme a flote*". En nuestra opinión, podemos decir también que todas estas metáforas se relacionan con LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA ya que la naturaleza de lo seguro y viable es una forma estable y erecta.

El origen de estas metáforas lo encontramos en la percepción constante del tirón gravitatorio que Arnheim (1994) definió. Así, superar el tirón gravitatorio tiene

connotaciones positivas de vitalidad mientras que dejarse vencer por el tirón gravitatorio tiene connotaciones negativas y relacionadas con la enfermedad y/o la muerte. La verticalidad es superar el tirón gravitatorio, la horizontalidad es dejarse vencer por él mientras que la diagonal, o bien es una línea que está en camino de superar la fuerza gravitatoria o bien lo está de ser vencida. Además, debido a la anisotropía del espacio, la diagonal que va de izquierda a derecha se ve como ascendente mientras que la que va de derecha a izquierda se ve como descendente (Arnheim, 1994:48).

Si LA VIABILIDAD ES ESTAR ERECTO, dejar de ser viable, funcional o seguro es dejar de estar erecto y, en grado máximo, caer. Así, decimos que los planes se han *torcido*, que alguien *cae* en desgracia, que hemos *recaído* en una enfermedad o, que han *caído* veinte soldados en Irak. Nuestros ejemplos de metáforas visuales que contienen estas metáforas primarias son los siguientes:

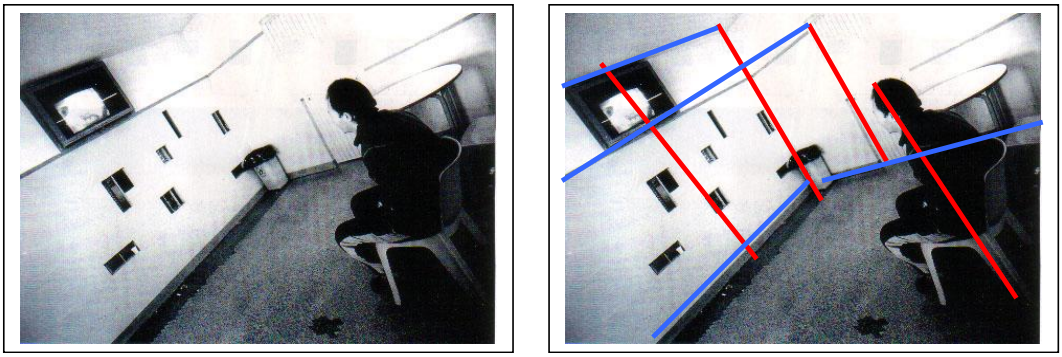


Ilustración 5.8. Psiquiátrico

5.2.3.1 Psiquiátrico (01)

Uno de los ejemplos de metáforas visuales en los que nos resulta evidente el uso de la verticalidad como metáfora de lo funcional, viable o firme es la siguiente fotografía de de Juana Vera perteneciente a un reportaje sobre un centro psiquiátrico de Sevilla. Como se

puede apreciar, destacan las diagonales y son mucho más pronunciadas las descendentes que las ascendentes consiguiendo una imagen desequilibrada, metáfora de la falta de funcionalidad/viabilidad del personaje de la fotografía.

5.2.3.2 Eternal Sunshine (02)

Otro ejemplo distinto lo encontramos en el fragmento (02) de la película *Eternal Sunshine of the spotless mind* (Gondry, 2004). El protagonista, Joel (Jim Carrey) descubre que su despechada novia Clementine (Kate Winslet) ha recurrido a una empresa para borrar todos los recuerdos de su relación. Desesperado, decide hacer lo mismo pero cuando empieza el proceso se arrepiente y quiere pararlo pero no lo consigue. Al final del filme, sólo le queda el recuerdo del primer encuentro en una casa en la playa pero no parece que lo pueda mantener. La casa (el recuerdo de la casa) empieza a desmoronarse, deja de ser firme, una metáfora de la memoria incierta.

5.2.4 INTERRELACIÓN ES INTERCONEXIÓN FÍSICA

La correlación entre una estructura física intrincada y la compleja interdependencia lógica es la motivación de esta metáfora primaria. Algunos ejemplos son: “La policía ha conseguido *desenmarañar* la trama” o “El *tejido* industrial está amenazado”. Nuestros ejemplos son los siguientes:

5.2.4.1 Air France (01)

Una muestra de metáfora visual que se basa en esta metáfora primaria lo encontramos en el espot de Michael Gondry Air France (01) donde se interrelaciona el espacio aéreo y la Tierra mediante aparentes interconexiones físicas entre la trayectoria de un avión y diferentes actividades cotidianas. Y así, el avión descorre una cortina, es un beso enviado, termina de cortar el pelo, es la línea de maquillaje de una mujer, escribe una frase

en el ordenador, es un limpiacristales, el centro de equilibrio en una mujer que hace yoga o la aguja del tocadiscos de la canción del anuncio. La interconexión física entre el avión y las distintas acciones son una metáfora de la interrelación de la compañía anunciante que está en el aire y las personas que están en la Tierra como confirma el eslogan "Air France, one of the best places on earth".

5.2.5 SIMILITUD ES PROXIMIDAD, SIMILITUD ES ALINEACIÓN

Hemos agrupado estas dos metáforas primarias porque se han originado por mecanismos perceptivos semejantes y porque hemos encontrado ejemplos visuales que las utilizan conjuntamente. La motivación de la primera metáfora primaria es, según Grady (1997), la tendencia de que los objetos similares estén juntos y/o la tendencia de que los objetos adyacentes sean similares por estar en condiciones similares. Es la metáfora que empleamos cuando decimos "estos dos colores son *aproximadamente* iguales" o "son hermanos pero *están muy lejos* de parecerse". En nuestra opinión, podemos encontrar el origen de esta metáfora en mecanismos de la percepción visual como la ley de la proximidad según la cual los estímulos más próximos tienden a ser percibidos como integrantes de una misma figura (Wertheimer, 1958; Kanizsa, 1998). Es decir, que tanto los elementos próximos como los elementos semejantes tienden a reagruparse.

En cuanto a la motivación de la segunda metáfora primaria, para Grady (1997) puede encontrarse en la correlación que se establece al observar que objetos similares se orientan del mismo modo porque son similares y/o porque la orientación es un parámetro básico de la clasificación perceptual/cognitiva. Aunque no la menciona de forma expresa, se refiere la ley de la buena dirección (Wertheimer, 1958; Kanizsa, 1998) según la cual los elementos se alinean siguiendo la dirección principal de una configuración de lo que se

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

deduce que los elementos se reagrupan en una determinada alineación independientemente de su semejanza o proximidad. Ejemplos de esta metáfora primaria los encontramos en frases como "estos dos investigadores trabajan en la *misma línea*" o "en las dos novelas hay numerosos *paralelismos*".

Nosotros hemos hallado las siguientes manifestaciones visuales de estas metáforas primarias:

5.2.5.1 Citizen Kane (04)

En este fragmento del filme *Citizen Kane* (Welles, 1940) se incluye un encuadre donde podemos observar la cabeza de una muñeca, a Susan y a Kane. En nuestra opinión, la alineación y proximidad de la muñeca con Susan son metafóricas: Susan es *aproximadamente* una muñeca, *tienen muchos paralelismos*.



Ilustración 5.9. Citizen Kane (04)

5.2.5.2 Range Rover (01)

En esta imagen publicitaria de Range Rover, el diamante y el coche están *alineados*, es decir, son similares. Podemos apreciar también que tiene lugar una proyección de

espacios combinados traducible a la fórmula gramatical XYZ: “Range Rover es el diamante de los coches”.



Ilustración 5.10. Range Rover (01)

5.2.5.3 Audi (04) y (05)

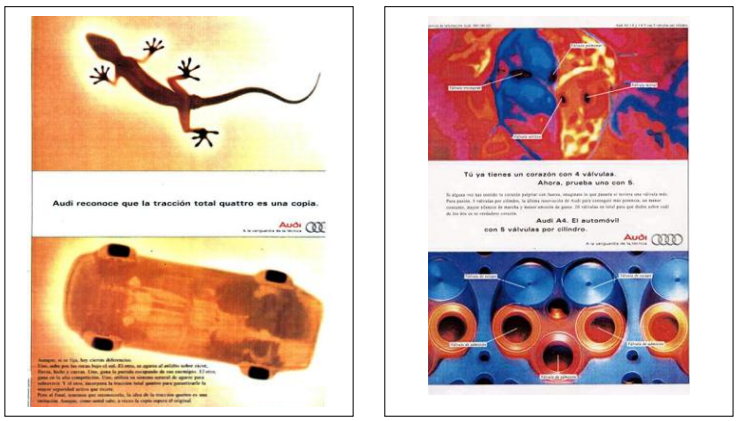


Ilustración 5.11. Audi (04) y (05)

En estos dos anuncios de Audi se encuentra la metáfora primaria SIMILITUD ES ALINEACIÓN. En Audi (04) “La tracción de Audi *tiene paralelismos* con las lagartijas” mientras

que en Audi (05) "El motor de Audi *tiene paralelismos* con un corazón humano". Obsérvese que para resaltar el *paralelismo* los colores, la iluminación y la composición son iguales.

5.2.6 EXISTIR ES ESTAR LOCALIZADO AQUÍ, EXISTIR ES SER VISIBLE

El origen de la primera metáfora es nuestro conocimiento de la existencia de un objeto y su presencia junto a nosotros. Por ejemplo, decimos que "Con el terremoto *se han ido* todos los puentes" o que "cada vez *llegan* nuevos teléfonos móviles más sofisticados". En cuanto a la segunda metáfora, existe una correlación entre nuestra conciencia de un objeto y su presencia en nuestro campo de visión. Grady (1997) pone el ejemplo de "El dodo *desapareció* en el siglo XVII". Nuestros ejemplos visuales son los siguientes:

5.2.6.1 Eternal Sunshine (01)

En Eternal Sunshine (01), procedente de la película *Eternal Sunshine of the spotless mind* (Gondry, 2004), Joel intenta mantener sus recuerdos pero éstos se borran por el proceso al que se está sometiendo. Cuando un recuerdo desaparece, deja de ser visible. Entendemos que cuando el recuerdo deja de verse en la pantalla deja de existir. Además intervienen las metáforas primarias EL CONOCIMIENTO ES CONTENIDO FÍSICO DE LA CABEZA y NUESTRAS PROPIAS ACTITUDES SON PRODUCTOS MENTALES DE OTRAS PERSONAS. Debido a estas dos metáforas primarias los recuerdos son contenidos físicos que dejan de verse cuando ya no existen.

5.2.7 UNA CIRCUNSTANCIA ES UN LUGAR, LAS CIRCUNSTANCIAS SON ENTORNOS, LAS CIRCUNSTANCIAS SON FLUÍDOS, LOS ESTADOS SON LUGARES TEMPORALES, LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES

La asociación entre nuestra localización y las circunstancias que nos afectan es el origen de UNA CIRCUNSTANCIA ES UN LUGAR presente en "Me has dejado *en mal lugar*" o "¿en *qué lugar* habéis dejado las cosas tu padre y tú?". Esta metáfora primaria se relaciona

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

con LAS CIRCUNSTANCIAS SON ENTORNOS que se origina por la correlación entre el ambiente físico y nuestro estado mental por lo que los ejemplos son parecidos: "He alcanzado una buena *posición* en la vida" y "Ella se encuentra *en un lugar difícil*". Además, de LAS CIRCUNSTANCIAS SON ENTORNOS deriva LAS CIRCUNSTANCIAS SON FLUIDOS presente cuando decimos "*estoy inmersa* en trabajo administrativo estos días" o "le he planteado mi problema pero no ha querido *mojarse.*"Aunque Grady no lo dice, creemos que estas metáforas primarias están vinculadas con LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES. La motivación es similar: la correlación entre nuestro entorno y el contenido de nuestra mente. Ejemplos son "se me *ha ido* la cabeza" o "no te oye, *está en su mundo*".

Nuestros ejemplos de metáforas visuales en los que se encuentran presentes estas metáforas primarias son:

5.2.7.1 Deserto Rosso (02)



Ilustración 5.12. Deserto Roso (02)

A lo largo del filme Deserto roso (Antonioni, 1964), el personaje de Giuliana se encuadra de forma que su silueta queda superpuesta a manchas. Creemos que uniéndose la metáfora LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES junto con VER ES CONOCER se metaforiza el estado mental de la protagonista. Giuliana *se encuentra en un mundo borroso*, es decir, el estado mental de Giuiliana es de desorientación.

5.2.7.2 Graduate (04)

En nuestra opinión, uno de los filmes donde más se utilizan las metáforas primarias UNA CIRCUNSTANCIA ES UN LUGAR es en *The Graduate* (Nichols, 1967). En este fragmento, el lugar es utilizado metafóricamente.



Ilustración 5.13. Graduate (04)

Los personajes se encuentran en el mismo lugar, sentados uno junto a otro en un coche. Sin embargo, el encuadre los sitúa en lugares diferentes metaforizando la imposibilidad de su relación. La circunstancia en que se encuentran los personajes, la chica desconoce que él es el amante de la madre de ella, es un obstáculo en la relación entre ellos. Como se encuentran en circunstancias diferentes se encuentran metafóricamente en espacios diferentes generados por la puesta en escena.

5.2.8 LAS CIRCUNSTANCIAS SON CLIMA

La correlación entre el tiempo atmosférico y nuestro estado afectivo es el origen de esta metáfora primaria que empleamos cuando decimos “tuvimos una gran pelea pero ya pasó *la tormenta*”. En nuestra opinión, este tipo de metáforas en las que se relaciona la

circunstancia con el clima tiene su origen en la percepción fisiognómica[46], en la capacidad básica y primitiva del ser humano de clasificar como inocuo o amenazador lo que nos rodea (Gombrich, 1960). Creemos que es frecuente en el cine vincular un estado de ánimo con el estado meteorológico ya que es una metáfora primaria con un hondo arraigo cognitivo. Es decir, si uno está triste, si algo no va bien emocionalmente, la puesta en escena es irremediablemente lluviosa. Nosotros proponemos estos ejemplos de distinta procedencia:

5.2.8.1 Compagnons de la peur

En este cuadro titulado *Les compagnons de la peur* (Magritte, 1942) observamos el uso de esta metáfora tan hondamente arraigada en las nubes de tormenta asociadas a un sentimiento negativo.



Ilustración 5.14. Compagnons de la peur

5.2.8.2 Requiem for a dream (05)

Cuando en Requiem for a dream (Aronofsky, 2000), Marion sale de la casa del psicólogo después de prostituirse para conseguir el dinero de la droga, comienza a oírse sonidos de tormenta incluso dentro del ascensor. Nada más salir a la calle comienza ella se

[46] Como ya vimos, para Vico, la primera metáfora se originó cuando un ser humano primitivo identificó un trueno con la ira (Haskel, 1987:47)

siente mal, vomita y comienza a llover. Sin embargo, cuando llega a casa está seca, no llega empapada. Aunque la lluvia puede ser real, creemos que también metaforiza el estado psicológico en que se encuentran los personajes.

5.2.8.3 Finding Nemo (01)

En la película de dibujos animados *Finding Nemo* (Stanton & Unrich, 2003), cuando Marlin cree que su hijo Nemo ha muerto y que, por tanto, su búsqueda ha fracasado comienza a llover e incluso la lluvia se oye debajo del agua. Pero unos segundos después, cuando Nemo llega al mar, la lluvia ha cesado. Apenas transcurre tiempo entre que Marlin cree que su hijo ha muerto y que aparece Nemo. Si es una lluvia literal, es una lluvia de apenas segundos por lo que debemos entenderla como una lluvia metáfora de la tristeza que siente Marlin cuando cree haber perdido a su hijo.

5.2.8.4 La vita é bella (01)

En este fragmento de la película *La vita é bella* (Benigni, 1997) el cielo está gris en el campo de concentración pero cuando llegan los americanos y los prisioneros son libertados el cielo es azul. En nuestra opinión, la diferencia es inevitablemente metafórica, han terminado *los malos tiempos* y *luce el sol* de nuevo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.9 CONSEGUIR UN PROPÓSITO ES LLEGAR A UN LUGAR, LOS MEDIOS SON SENDEROS

La correlación entre alcanzar un propósito y moverse a un lugar es el motivo de esta metáfora primaria de la que se deriva que los medios para conseguir un objetivo son caminos. Ejemplo de esta metáfora es "Todavía no *ha alcanzado* el éxito pero *va por buen camino*". Creemos que, en ocasiones, se utiliza esta metáfora en el cine cuando un personaje que tiene dificultades para alcanzar su propósito es filmado de modo que, aunque se mueve, parece no desplazarse. Es lo que sucede en el siguiente ejemplo:

5.2.9.1 Requiem for a dream (10)

En este fragmento, el personaje de Sarah Goldfard ya ha enloquecido debido a las anfetaminas que tomaba para adelgazar por su deseo de salir en televisión. Para alcanzar su propósito, se lanza a la calle pero no sabe a dónde dirigirse. Por esta razón, el personaje es filmado de modo que, aunque se mueve, no se desplaza en el encuadre durante unos segundos. Creemos que el movimiento sin desplazamiento de Sarah es una metáfora de la dificultad de alcanzar su propósito. Además, la dirección del personaje es contraria a la de las personas con las que se cruza, nadie va en su dirección, es decir, su *camino* es equivocado.

5.2.10 LA ACCIÓN ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO, LA COMPULSIÓN ES UNA FUERZA IRRESISTIBLE

Debido a la correlación entre la actuación de alguien y su movimiento, se origina la primera metáfora primaria que puede encontrarse en frases como "la duda lo *ha paralizado*" o "algo parece *moverse* en relación al cambio climático". De esta primera, se deriva LA COMPULSIÓN ES UNA FUERZA IRRESISTIBLE cuando la acción es deliberada. Los ejemplos de Grady (1997) son "La vanidad *me condujo* finalmente a operarme" o "Mis amigos *me empujaron a* ser voluntario".

Nosotros creemos que esta metáfora se encuentra en muchas de las aceleraciones y ralentizaciones que nos encontramos en los filmes. Cuando la acción es mecánica, inconsciente o banal, el movimiento se acelera. Por el contrario, cuando la acción es épica y emocionalmente intensa, el movimiento se ralentiza.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.10.1 Requiem for a dream (07)

En *Requiem for a dream* (Aronofsky, 2000), cuando los personajes pierden el control de sí mismos por las drogas, se mueven de forma acelerada. En realidad, los personajes son adictos porque necesitan perder la consciencia sobre sus sentimientos y negativos. La acción inconsciente producida por las drogas se metaforiza con el movimiento acelerado.

5.2.10.2 Clockwork orange (01) y (02)

En *A Clockwork orange* (Kubrick, 1971), el movimiento acelerado del acto sexual del personaje con dos chicas desconocidas del primer fragmento es una metáfora de la mecanización y banalización de la acción realizada. Realizan el sexo sin implicarse emocionalmente, como una acción corporal sin conciencia mental. La acción inconsciente se metaforiza con la aceleración tanto del movimiento de los personajes como de la música. Por el contrario, cuando el protagonista es absolutamente consciente de la ira que le ha causado que sus compinches cuestionen su liderazgo, el movimiento se ralentiza (Clockwork Orange, 02). Por tanto, son dos manifestaciones de una misma metáfora primaria LA ACCIÓN ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO de la que derivan LA ACCIÓN CONSCIENTE ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO RALENTIZADO, LA ACCIÓN INCONSCIENTE ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO ACELERADO.

5.2.10.3 Requiem for a dream (03)

En este fragmento de *Requiem for a dream* (Aronofsky, 2000), se mezclan los movimientos acelerados y ralentizados con el patrón LA ACCIÓN AUTOCONSCIENTE ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO RALENTIZADO, LA ACCÓN INCONSCIENTE ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO ACELERADO. El personaje de Sarah es consciente de que no se encuentra bien, de que las drogas que se está tomando para adelgazar ya no le proporcionan energía

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

y de que está perdiendo el control sobre sí misma. Por tanto, el movimiento es ralentizado y en ocasiones acelerado. El médico se mueve aceleradamente porque su acción es mecánica, trata a su paciente de modo automático e inconsciente.

5.2.11 CAMBIO ES MOVIMIENTO, TIEMPO ES MOVIMIENTO

La motivación de CAMBIO ES MOVIMIENTO es la correlación entre nuestra localización y cómo nos sentimos junto con el cambio que percibimos cuando nos movemos. Un ejemplo lo encontramos cuando decimos "*he ido de mal en peor* y quiero *salir de esta situación* pero *las cosas van despacio*". A su vez, si el cambio es movimiento y el tiempo es cambio, entonces el lógico concebir que EL TIEMPO ES MOVIMIENTO, metáfora primaria que tiene dos variantes: o bien somos nosotros los que nos movemos hacia el tiempo o bien es el tiempo el que se mueve hacia nosotros. Al concebir que el tiempo se mueve hacia nosotros, surge de la metáfora LOS MOMENTOS SON OBJETOS EN MOVIMIENTO A LO LARGO DE UN SENDERO presente cuando decimos que "El tiempo *vuela*". Por el contrario, si concebimos que somos nosotros los que nos movemos hacia el tiempo entonces aparece la metáfora primaria LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO ES NUESTRO PROPIO MOVIMIENTO A LO LARGO DEL SENDERO como sucede en "*Entramos* en el próximo año en pocos días" o "*el tiempo nos ha distanciado*". La metáfora primaria AHORA ES AQUÍ se deduce de la anterior ya que el momento actual es nuestra posición actual en el sendero y así decimos "la primavera ya está *aquí*".

Nosotros hemos encontrado que un recurso que se suele utilizar fundamentalmente en la realización de documentales para condensar el tiempo es, en realidad, la forma visual que adquieren estas metáforas.

5.2.11.1 Rithm of life (01, 02)

Un ejemplo de visual de CAMBIO ES MOVIMIENTO, TIEMPO ES MOVIMIENTO lo podemos encontrar en documentales como *Rithms of life* (National Geographic, 1995). En los fragmentos (01) y (02) apreciamos como el paso del tiempo se nos muestra con el movimiento acelerado. Es decir, el movimiento de las nubes, los vehículos o las estrellas son una metáfora del paso del tiempo.

5.2.11.2 Odisea de la Especie (01)

En La Odisea de la Especie (Malaterre, 2002) encontramos otro ejemplo de CAMBIO ES MOVIMIENTO, TIEMPO ES MOVIMIENTO. Aquí, se nos cuentan los cambios sucedidos en un gran período de tiempo mediante movimientos acelerados.

5.2.12 EL MATERIAL NECESARIO PARA UN PROCESO ES COMIDA

La observación de que para vivir es necesario es comer es el origen de esta metáfora primaria presente en "La mala gestión *se comió* toda la herencia" o en "*se merendó* a la competencia". Nosotros aportamos este ejemplo:

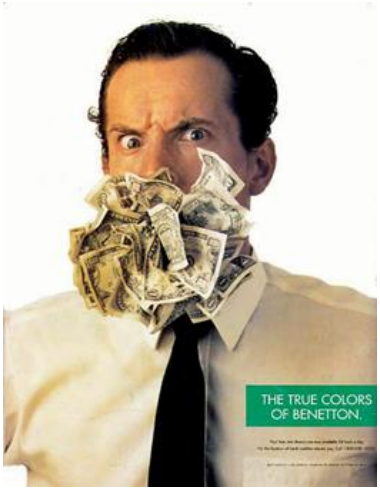


Ilustración 5.15. Adbuster (01)

5.2.12.1 Adbuster (01)

En esta contra publicidad de Benneton, observamos a un hombre encorbatado, que identificamos con un directivo de la marca de ropa famosa por sus campañas de denuncia, con dinero en la boca. Creemos que aquí se encuentra la metáfora primaria EL MATERIAL NECESARIO PARA UN PROCESO ES COMIDA. Aunque la publicidad de Benneton parece comprometida socialmente, lo que realmente *mueve* a Benneton, lo que le *alimenta* es el dinero por eso es lo que tiene en la boca.

5.2.13 CONTROL ES ARRIBA, ESTATUS SOCIAL ES ELEVACIÓN VERTICAL, FELIZ ES ARRIBA

La correlación entre estar en una posición física elevada y tener el control sobre objetos personas o situaciones es la motivación de CONTROL ES ARRIBA que podemos encontrar en "está *bajo* su mando". De esta metáfora primaria se derivan las otras dos. Probablemente, para nuestros ancestros el tamaño de una persona relacionado con su mayor fuerza ocasionaba un mayor control y por tanto un estatus social preponderante. Así pudo originarse ESTATUS SOCIAL ES ELEVACIÓN VERTICAL presente en "*me han ascendido* de categoría". Por otro lado, la correlación entre estar en una posición elevada y sentirse a salvo, con poder y control, puede ser la motivación de FELIZ ES ARRIBA que activamos cuando decimos "estoy *hundido*" o "no me creo que haya ganado este premio, estoy *flotando*".

Nosotros creemos que estas metáforas primarias se relacionan con la percepción constante del tirón gravitatorio que definió Arnheim (1994). Si vencemos el tirón gravitatorio, ejercemos control sobre la fuerza constante a la que estamos sometidos, nos elevamos, mantenemos una postura erecta. Por el contrario, si nos dejamos vencer por el tirón gravitatorio, no ejercemos ningún control sobre esta fuerza, descendemos y

mantenemos una postura horizontal. Percibimos que los elementos de una imagen encuadrada también están sujetos a la fuerza de la gravedad. Así, lo que se encuentran situados en la parte superior han vencido el tirón gravitatorio mientras que los elementos situados en la parte inferior se han dejado vencer. Las líneas verticales son líneas que han superado el tirón gravitatorio y las líneas horizontales se han dejado vencer. Debido a la anisotropía del espacio, la diagonal que va de izquierda a derecha se percibe como ascendente mientras que la que va de derecha a izquierda se percibe como descendente (Arnheim, 1994:48).

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos donde apreciamos la existencia de esta metáfora primaria tan hondamente arraigada en nuestra percepción del mundo:

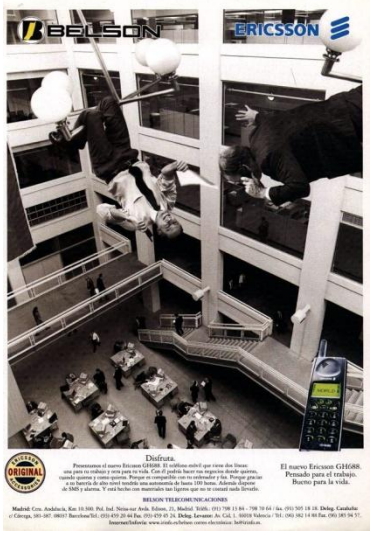


Ilustración 5.16. Ericsson (01)

5.2.13.1 Ericsson (01)

En esta publicidad de Ericson, se explotan las connotaciones positivas de la parte superior y son simultáneas las lecturas metafóricas que se pueden hacer: CONTROL ES ARRIBA, ESTATUS SOCIAL ES ELEVACIÓN VERTICAL, FELIZ ES ARRIBA.

5.2.13.2 Requiem for a dream (08), (09) y (10)

En nuestra opinión, cuando Eikhenbaum (en Albera, 1998) dice que los picados y contrapicados son cine-metáforas porque equivalen a mirar a alguien desde arriba o desde abajo se está refiriendo implícitamente a esta metáfora primaria. En un picado, el personaje queda por debajo de la cámara, mientras que en el contrapicado se encuentra por encima. Como el espectador se identifica con el punto de vista de la cámara y su control sobre el tirón gravitatorio no varía entiende que es el personaje el que lo ha perdido (en el picado) o ganado (en el contrapicado) lo que se traduce metafóricamente en pérdida o ganancia de control, de estatus y/o de felicidad.

Ejemplos de picados y contrapicados metafóricos son Requiem for a dream (08) y (09). En el primero, el personaje de Sarah Goldfard tiene un relativo control sobre su vida y la cámara se encuentra aproximadamente a la altura de los ojos o ligeramente picada. Sin embargo, cuando ya está perdiendo el control y decide aumentar la dosis de las anfetaminas que toma para adelgazar, la cámara se sitúa por encima *hundiéndola* metafóricamente (Requiem for a dream, 09).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Ilustración 5.17. Requiem for a dream (08) y (09).

Más tarde, cuando Sarah pierde totalmente el control y enloquece, la cámara no solo la *hunde* aún más sino que también la empequeñece. (Requiem for a dream, 10). En este fragmento, destaca además la composición en diagonal ascendente pero mientras la gente se mueve aceleradamente y hacia arriba, el personaje se dirige hacia abajo. Durante unos segundos la cámara la sigue y parece estancada, por mucho que se mueve Sarah no se desplaza (CONSEGUIR UN PROPÓSITO ES LLEGAR A UN LUGAR). Finalmente, desaparece por el vértice inferior del encuadre. Creemos que aquí se suman distintas metáforas primarias para contarnos metafóricamente que Sarah ha perdido el control de su vida y bajo el efecto de las alucinaciones se dirige desesperada a la televisión para cumplir su deseo de participar en un concurso. Como ha perdido el control y es infeliz, el realizador la sitúa en la parte inferior del encuadre y descendiendo por la diagonal aplicando las metáforas primarias SER CONTROLADO ES ABAJO, INFELIZ ES ABAJO.



Ilustración 5.18. Requiem for a dream (10)

El personaje sale de su casa con la intención de ir a la televisión pero no sabe cómo y se mueve pero no parece desplazarse debido a que se utiliza la metáfora primaria CONSEGUIR UN PROPÓSITO ES LLEGAR A UN LUGAR. Sarah no llega a ningún lugar, es decir, no consigue su propósito de participar en el concurso. Además como se encuentra en un

estado vital diferente al de las personas con las que se cruza, sus movimientos, direcciones y velocidades son opuestos en base a las metáforas primarias LA ACCIÓN ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO, LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES y UNA CREENCIA ES UNA ORIENTACIÓN FÍSICA. En resumen, en este fragmento se suman distintas metáforas primarias para transmitir el estado del personaje.

5.2.13.3 Graduate (02)

Otro ejemplo del uso de la metáfora primaria ESTAR CONTROLADO ES ESTAR ABAJO lo encontramos en este fragmento donde el Benjamin se encuentra en una posición inferior con respecto a la señora Robinson. Consideramos que el encuadre es una metáfora del control de la mujer sobre el recién graduado que se encuentra *inferior* y *empequeñecido*.



Ilustración 5.19 Graduate (02)

5.2.14 INTENSIDAD EN UNA ACTIVIDAD ES CALOR, EL AFECTO ES CALOR, INTENSIDAD DE UNA EMOCIÓN ES CALOR

La motivación de la primera metáfora primaria es la correlación entre estar activo y sentir calor junto con el incremento de la temperatura proporcionalmente a la intensidad de la actividad. Un ejemplo se puede apreciar en “las negociaciones se han *enfriado*” o “para *entrar en calor*, os voy a contar la siguiente anécdota”. La correlación entre afecto y

proximidad física y, a su vez, la calidez que sentimos por esta proximidad es el origen de la segunda metáfora primaria presente en ejemplos como "Me acogieron con *calidez*" o "es una persona *fría*". Por último, la correlación entre la temperatura corporal o de un objeto y su grado de agitación es la motivación de la tercera de las metáforas primarias relacionadas con el calor presente en "El ambiente laboral está *caldeado*" o "Cuando le dije que había actuado mal se *calentó*".

Tratamos todas estas metáforas primarias juntas porque, en nuestra opinión, visualmente se relacionan con el uso metafórico del color. Numerosos estudios (Pawlik, 1996) demuestran esta relación sinestésica entre color y calor. De forma resumida, el amarillo, pero sobre todo el naranja y el rojo son colores cálidos que transmiten calor, energía y fuerza mientras que el verde azulado, azul verdoso, azul y azul violáceo son colores fríos que transmiten frío y lejanía (Pawlik, 1996:62-63). Algunas investigaciones como las de Andrade & Egan (1974) o Valdez & Mehrabian (1994) han apuntado que distintas culturas poseen apreciaciones similares sobre los colores. Por ejemplo, los colores oscuros y saturados son considerados fuertes mientras que los colores pastel son considerados débiles aunque antes que el matiz es el grado de brillo o saturación lo que vincula el color a una determinado emoción. Así, el amarillo que se asocia a la felicidad es el amarillo prototípico brillante y saturado mientras que no pasa con el amarillo beige que es oscuro y apagado. Es necesario especificar que estas sensaciones que transmiten los colores no son debidas a la convención sino que tiene bases neurofisiológicas (Marks, 1996).

Somos consientes de la complejidad del tema del color y no pretendemos tratarlo en profundidad ya que excede nuestro propósito y apuntamos que una posible línea de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

investigación son las metáforas visuales basadas en el color. Aún así, está demostrado que los colores transmiten grado de calor y que los colores pertenecientes a la gama del rojo transmiten más calor que los colores pertenecientes a la gama del azul y el verde. Por tanto, INTENSIDAD EN UNA ACTIVIDAD ES CALOR puede ser visualmente INTENSIDAD EN UNA ACTIVIDAD ES ROJIZO, EL AFECTO ES CALOR, se convierte en EL AFECTO ES ROJIZO mientras que INTENSIDAD DE UNA EMOCIÓN ES CALOR pasa a INTENSIDAD DE UNA EMOCIÓN ES ROJIZO. Y los contrarios: FALTA DE INTENSIDAD EN UNA ACTIVIDAD ES AZULADO, FALTA DE AFECTO ES AZULADO, FALTA DE INTENSIDAD DE UNA EMOCIÓN ES AZULADO.

5.2.14.1 Requiem for a dream (02) y (04)





Ilustración 5.20. Requiem for a dream (02) y (04).

Universidad de Alicante

Podemos encontrar un ejemplo del color de la puesta en escena relacionado con esta metáfora primaria en la película *Requiem for a dream* (Aronofsky, 2000). Al inicio del filme (Requiem for a dream, 02), los personajes Harry y Marion mantienen una buena relación amorosa y dominan los colores cálidos[47] mientras que hacia el final (Requiem for a dream, 04) cuando la pareja está rota, toda la imagen es azulada. Es decir, en Requiem for a

[47] Aunque no existe el color rojo en toda la película más que en contadas ocasiones: en el color del vestido que Sarah desea ponerse y en el de Marion cuando Harry tiene una alucinación.

dream (02) y en (04) encontramos metáforas visuales de la metáfora primaria EL AFECTO ES CALOR/COLORES CÁLIDOS.

5.2.15 IMPORTANCIA ES TALLA/VOLUMEN

La correlación entre la talla/volumen de un objeto y el valor que representa en nuestra interactuación con él origina esta metáfora primaria presente en "Es un *gran* día" o "Ayer tuve un *pequeño* fallo". Nosotros hemos encontrado los siguientes ejemplos de esta metáfora primaria:

5.2.15.1 Piglet (01)



Ilustración 5.21. Piglet (01)

En la película de dibujos animadas titulada *Piglet's big movie,* (Glebas, 2003) se juega con la metáfora POCO IMPORTANTE ES PEQUEÑO con el personaje de Piglet. Sin embargo, todos descubrirán lo importante que es el cerdito y al final del filme Winnie the Pooh terminará diciendo "un cerdito muy pequeño que ha conseguido cosas inmensas" (Piglet, 01) mientras vemos en la imagen que la sombra de Piglet es muy grande. No es, por tanto, una sombra real sino metafórica. La sombra de Piglet es grande porque Piglet es *grande*, es decir, importante. En este caso, la metáfora primaria SER IMPORTANTE ES SER GRANDE se ha convertido en SER IMPORTANTE ES PROYECTAR UNA SOMBRA GRANDE.

5.2.16 DIFICULTAD ES PESO

La correlación entre percibir peso y sentir tensión o incomodidad genera esta metáfora presente en "Es un trabajo muy *pesado*" o "Cuidar de una animal es una *gran carga*". Nosotros hemos encontrado los siguientes ejemplos donde se aplica visualmente esta metáfora primaria:

5.2.16.1 Binghan McCutchen (01)

En esta publicidad gráfica, la dificultad es el elefante debido a su peso. Gracias al parapente, que es la compañía de abogados que se anuncia, el problema es *levantado*. En nuestra opinión, aunque la imagen es impactante y novedosa, se basa en una metáfora de correlación por lo que resulta muy efectiva.



Ilustración 5.22. Bingham McCutchen (01)

5.2.16.2 Zumo Sunny (01)

En el anuncio, observamos a diversas mujeres avanzando lentamente porque llevan un *gran peso*, aparece la palabra "alimentación" en un carro, la voz *over*[48] dice "La alimentación de tus hijos es un *gran peso*" y entonces una mujer coge la palabra, la lanza y cae con estruendo rompiendo el suelo indicando así su gran *peso.* Es decir, a lo largo del espot aparece desarrolada de modos diversos la metáfora primaria LA DIFICULTAD ES UN PESO.

5.2.17 LO BUENO ES LUMINOSO, LO MALO ES OSCURO, LO MORALMENTE BUENO ES LIMPIO

La relación que establecemos entre luz y la seguridad frente a la oscuridad con el peligro es el origen de LO BUENO ES LUMINOSO/LO MALO ES OSCURO metáfora que encontramos cuando decimos "es una persona con un lado *oscuro*" o "su discurso fue *brillante*". Esta metáfora primaria se relaciona con la también metáfora primaria MORALMENTE BUENO ES LIMPIO presente en "es una persona *sin tacha*" o, por el contrario, "con una mente *sucia*". Creemos que estas dos metáforas primarias son la base de otras metáforas cognitivas más específicas como FELIZ ES LUMINOSO, TRISTE ES OSCURO y LA VIDA ES LUZ, LA MUERTE ES OSCURIDAD. En nuestra opinión, esta es una de las metáforas primarias que más se prestan a su uso en la puesta en escena como observamos en los siguientes ejemplos:

5.2.17.1 Requiem for a dream (11)

Este fragmento procede de la versión comentada por el director del filme quien de modo explícito declara que la cámara se sitúa en el lado iluminado cuando los personajes se

[48] Creemos que esta voz *over* es redundante e innecesaria. La metáfora se entendería igualmente si no estuviera.

encuentran felices por estar juntos pero que cambia al lado oscuro cuando Harry descubre que su madre también se droga. Lo que en definitiva dice Aronofsky es que emplea la metáfora primaria LO BUENO/FELIZ ES LUMINOSO, LO MALO/TRISTE ES OSCURO.



Ilustración 5.23. Requiem for a dream (11)

5.2.17.2 Graduate (05)

En este fragmento, Benjamin permanece totalmente a oscuras cuando confiesa que lo único que espera cada día son los encuentros sexuales con la señora Robinson. La iluminación es metafórica ya que el personaje muestra así su lado moralmente *oscuro*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Ilustración 5.24 Graduate (05)

5.2.17.3 Citizen Kane (02)

En esta escena, Kane lee la declaración de principios sobre su periódico pero él es el único de los tres personajes que permanece con su cara completamente a ocurras. En nuestra opinión, la imagen contradice sus buenas intenciones y es una metáfora del *lado oscuro* de Kane.

5.2.17.4 Citizen Kane (03) y Requiem for a dream (05)

En estos dos fragmentos encontramos un recurso similar basado en la metáfora primaria LO BUENO ES LUMINOSO/LO MALO ES OSCURO. Esta metáfora primaria forma la metáfora compleja LA VIDA ES LUZ/LA MUERTE ES OSCURIDAD. Cuando en el fragmento Citizen Kane (03) Susan es obligada por Kane a continuar la gira a pesar de las críticas nefastas alcanza el límite de sus fuerzas e intenta suicidarse. Welles intercala planos de Susan con los de una bombilla que parpadea hasta que la bombilla parece fundirse. La luz es una metáfora de la vida de Susan y parpadea porque la muerte amenaza con *apagarla*.

En Requiem for a dream (05) también hay una luz que parpadea cuando Marion sube al ascensor después de prostituirse por primera vez. Es una luz metafórica que no va bien porque la vida de Marion no va bien.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.18 ENTENDER ES VER

La correlación entre la percepción visual y la conciencia de adquisición de conocimiento es la motivación de esta metáfora presente en "*Veo* lo que me quieres decir", "*No veo clara* la situación". En nuestra opinión, esta metáfora primaria se utiliza cuando un personaje se encuentra confuso y entonces la imagen se desenfoca intencionadamente. Los ejemplos que hemos extraído son los siguientes:

5.2.18.1 Graduate (03) y (06)

El primer fragmento corresponde al momento en el que Benjamin, después de que la señora Robinson le intentara seducir, desciende confuso a la primera planta de la casa porque oye al señor Robinson llegar. Durante largo rato la imagen está desenfocada, una metáfora del estado de aturdimiento del protagonista que no sabe qué hacer, no *ve* qué hacer.

En Graduate (06), Benjamin intenta confesar a Eleanor quién ha sido su amante cuando ésta aparece por la puerta y se produce un trasfoco rápido. Sin embargo, cuando la madre desaparece, la cara de la chica sigue desenfoca durante un tiempo y lentamente vuelve a enfocarse lo que constituye una metáfora visual SABER/ENTENDER ES VER: Eleanor *no ve* que le quiere decir Benjamin pero poco a poco empieza a *percibir claramente* qué ha sucedido.



Ilustración 5.25. Graduate (06)

5.2.19 UNA CREENCIA ES UNA POSICIÓN/ORIENTACIÓN

Son ejemplos de esta metáfora primaria, corolario quizás de ENTENDER ES VER según Grady, "*Mi posición* en este asunto es inamovible", "Has *orientado* el tema de forma

novedosa". Nosotros hemos encontrado las siguientes metáforas visuales que incluyen esta metáfora primaria:

5.2.19.1 Tag Heuer (01)

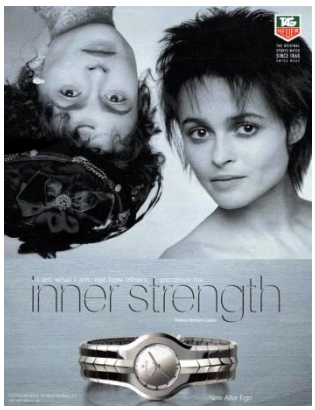


Ilustración 5.26. Tag Heuer (01)

En esta imagen publicitaria de un reloj encontramos a la actriz Helena Bonham-Carter en dos posiciones distintas como metáfora del sistema de creencias de esta actriz que ha interpretado numerosas películas de época. Es decir, la *postura* de sus personajes es *opuesta* a la de su vida real.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.20 LA INTIMIDAD EMOCIONAL ES PROXIMIDAD, LAS RELACIONES SON RECINTOS

La correlación entre intimar emocionalmente con una persona y permitir su cercanía física es la motivación de esta metáfora presente en "últimamente mi hermana y yo nos hemos *alejado*". En nuestra opinión, esta metáfora primaria se relaciona con LAS RELACIONES SON RECINTOS, metáfora primaria no incluida en el listado de Grady sino en el de Lakoff & Johnson (1999), que se origina porque viven en un mismo espacio las personas que se relacionan de forma íntima. El ejemplo dado por los autores deja poco lugar a dudar de la relación entre las dos metáforas: "Hemos mantenido una relación *cercana* durante años

pero comenzaba a sentirme *encerrado*". Nosotros hemos encontrado los siguientes ejemplos de metáforas visuales donde se incluyes estas metáforas primarias:

5.2.20.1 Citizen Kane (05)

En esta escena, los personajes son filmados en planos largos que resaltan la *distancia* de Kane y Susan.

5.2.20.2 Requiem for a dream (01)

Este fragmento es una escena íntima de Harry y Marion donde hablan de lo que sienten el uno por el otro. Sin embargo, Aronofsky no los filma dentro de un mismo espacio físico sino que utiliza este recurso que a veces se ha utilizado para mostrarnos simultáneamente a dos personas que se encuentran en dos espacios diferentes como cuando hablan por teléfono. Creemos que aquí nos encontramos ante una metáfora visual de LAS RELACIONES SON RECINTOS porque Harry se encuentra en su recinto y Marion en el suyo, no se encuentran en un espacio común. Aunque se aman, no son capaces de *abrirse* y, por tanto, no tienen un *espacio común.*



Ilustración 5.27 Requiem (01)

La metáfora primaria LAS RELACIONES SON RECINTOS forma parte con seguridad de la metáfora compleja EL AMOR ES UNA UNIDAD (Kövecses, 2000) donde se concibe la relación de amor es un recinto único. En esta escena, sin embargo, los personajes siguen en su recinto cada uno, no hay *unidad.*

5.2.21 CANTIDAD ES ELEVACIÓN VERTICAL

La correlación entre cantidad y nivel en una pila o en fluidos que se encuentran en un contenedor motivan esta metáfora también conocida como MÁS ES ARRIBA (Lakoff & Johnson, 1980, 1999) de la que es un ejemplo "El precio del petróleo *sube* y *desciende* el consumo". Nosotros hemos encontrado la siguiente imagen publicitaria donde está presente esta metáfora primaria:

5.2.21.1 Banesto (01)

En esta imagen, observamos una línea diagonal ascendente, una elevación vertical metáfora de la cantidad ganada con los fondos propuestos.

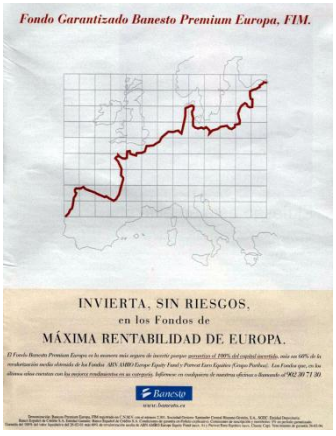


Ilustración 5.28. Banesto (01)

5.2.22 IMPORTANTE ES CENTRAL, ESENCIAL ES INTERNO

La motivación de IMPORTANTE ES CENTRAL es que desde una posición central se obtiene un mayor acceso o control sobre los objetos. Un ejemplo de esta metáfora lo encontramos en "resolver este tema es *central* para la negociación". Esta metáfora se relaciona con ESENCIAL ES INTERNO que tiene su origen en la importancia otorgada a las características internas de un objeto frente a las externas. Así decimos "es una persona *superficial,* sin vida *interior*". De esta metáfora primaria se deriva EL GRADO EN QUE UN ATRIBUTO DEFINE UNA ENTIDAD ES PROFUNDIDAD presente en "mi madre es *profundamente* religiosa".

5.2.22.1 Smirnoff (01)

En esta imagen publicitaria, vemos una hilera de botellas cada vez pequeñas y cada vez más interior. En nuestra opinión, se trata de una metáfora visual de LO ESENCIAL ES INTERNO. Lo esencial del vodka Smirnoff se encuentra *dentro*.



Ilustración 5.29 Smirnoff (01)

5.2.23 LA RELACIÓN CAUSAL ES CONEXIÓN FÍSICA

La inferencia de la causalidad existente entre dos objetos contiguos o conectados que se mueven motivan esta metáfora presente en "Hay una gran *conexión* entre nivel de

colesterol y hábitos alimenticios" o "Analfabetismo y pobreza *van unidos*". Nosotros hemos encontrado el siguiente ejemplo visual de esta metáfora:

5.2.23.1 Lone Star (01)

El filme *Lone Star* (Sayles, 1996) trata sobre lo absurdo de las fronteras, no sólo geopolíticas sino también vitales. A lo largo de la película se utiliza varias veces un recurso muy efectivo, un leitmotiv, que consiste en idas y venidas en el tiempo mediante panorámicas. Este movimiento de cámara suele utilizarse para mostrar un espacio o para conectar físicamente dos elementos que se encuentran en un mismo lugar (Giannetti, 2002). En nuestra opinión, las panorámicas de Sayles para desplazarse al pasado y al presente son metafóricas ya que *conectan* el tiempo pasado y presente, lo traen *aquí* en virtud de las metáforas primarias la LA RELACIÓN CAUSAL ES CONEXIÓN FÍSICA junto a AHORA ES AQUÍ. La metáfora es "Los hechos pasados *están aquí* porque están *conectados* con los actuales."

5.2.24 LAS CATEGORÍAS/CONJUNTOS SON REGIONES ESPACIALES DELIMITADAS

En nuestra opinión, esta metáfora primaria junto con LOS CONSTITUYENTES SON CONTENIDOS forman la metáfora compleja EL CUERPO ES UN CONTENEDOR PARA UNO MISMO recogida en Lakoff *et al.* (1991). El cuerpo humano es un conjunto de elementos que se conciben como una región delimitada, como un contenedor de uno mismo. Una expresión visual de esta metáfora la hemos encontrado en el siguiente anuncio:

5.2.24.1 Font Vella (01)

En este caso, el cuerpo/contendor es un vaso con grasa. Al introducir agua Fontvella en el cuerpo/contenedor, la grasa sale, se expulsa del cuerpo/contenedor. Es decir, el cuerpo es un *vaso* que *contiene* grasas que el agua Fontvella ayuda a expulsar.



Ilustración 5.30. Font Vella (01)

5.3 Metáforas de Familiaridad

Las denominadas metáforas de familiaridad por Grady (1997, 1999) abarcan las metáforas ontológicas como "Aquiles es un *león*" de Lakoff & Johnson (1980) y las metáforas de imagen como "Ma femme...*a la taille de sablier*" de Lakoff (1987*b*, 1990, 1992) y Lakoff & Turner (1989). Las metáforas ontológicas caracterizan el comportamiento humano en términos de conducta animal y viceversa mientras que las metáforas de imagen proyectan una determinada imagen mental en otra en virtud de características comunes.

Por otro lado, hay ciertos casos de expresiones metafóricas que no podemos considerar ni como ontológicas ni como de imagen. Son las que Fauconnier & Turner (2002) denominan espacio combinado metafórico. Este espacio es la proyección simultánea y organizada de dos espacios mentales en uno como sucede en "Este cirujano es *un carnicero*". Cuando la combinación es metafórica hay fusión, asimetría e incongruencia y, en ocasiones, adopta la figura gramatical XYZ. El espacio combinado metafórico al igual que las metáforas de imagen y las ontológicas son proyecciones únicas que no se usan en el razonamiento diario por lo que las podríamos considerar dentro del grupo de metáforas de familiaridad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Aunque en esta tesis no hemos pretendemos realizar un análisis cuantitativo de los tipos de metáfora, nos atrevemos a aventurar que, al igual que sucede con las expresiones verbales, probablemente abunden más las metáforas de correlación que las metáforas de familiaridad. Sea como fuere, no queremos terminar este capítulo sin aportar ejemplos de las denominadas metáforas de familiaridad para demostrar que el paradigma de la lingüística cognitiva es perfectamente aplicable a la metáfora visual. Por orden alfabético, son las siguientes:

5.3.1 Audi (02)

En Audi (02), el zapato con espuelas y el coche son *paralelos*, es decir, similares por lo que está presente la metáfora primaria SIMILITUD ES ALINEACIÓN pero además es una metáfora de la unión de la elegancia con la velocidad. En nuestra opinión, esta metáfora se consigue mediante el procedimiento del espacio combinado.

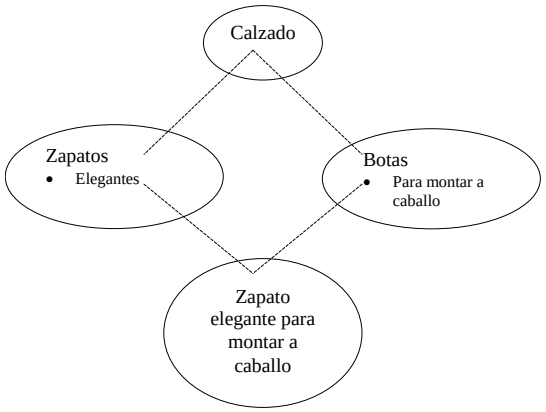


Ilustración 5.31. Espacio combinado Audi (02). Elaboración propia.

El espacio genérico es el del calzado, en un espacio de proyección se encuentran los zapatos elegantes y en otro espacio de proyección se encuentran las botas. En este segundo espacio de proyección, se incluyen las botas con espuelas para montar a caballo.

Al unir un calzado elegante con un calzado de montar a caballo se genera un espacio combinado de calzado elegante para montar a caballo. En resumen, en esta imagen publicitaria encontramos una metáfora primaria junto con un espacio combinado que podría parafrasearse como "Audi es *paralelo a un zapato elegante para montar a caballo*", es decir, "Audi es elegante y al mismo tiempo veloz".



Ilustración 5.32. Audi (02) y (03)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.3.2 Audi (03

Como en el ejemplo anterior, nos encontramos también con la metáfora primaria SIMILITUD ES ALINEACIÓN ya que "Audi es *paralelo a un camello besando a un jaguar*". El camello besando a un jaguar es una metáfora de la unión del poco consumo y la velocidad del coche. En este caso, creemos que nos encontramos ante una metáfora ontológica ya que se caracteriza el comportamiento de un objeto complejo como animal y lo animal como humano siguiendo LA METÁFORA DE LA GRAN CADENA. Así, el poco consumo de gasolina del coche anunciado se caracteriza mediante un camello, un animal que en el imaginario colectivo es capaz de aguantar largo tiempo sin beber agua. Por otro lado, la velocidad que alcanza el coche se caracteriza mediante un jaguar al que se considera

popularmente un animal muy rápido. Al camello y al jaguar, a su vez, se le atribuye un comportamiento humano al besarse. En nuestra opinión, al igual que el león de Aquiles es una metáfora de la valentía, el camello es una metáfora del poco consumo y el jaguar es una metáfora de la velocidad. Es decir, Audi es *una historia de amor entre un camello y un jaguar* expresa de forma metafórica que Audi aúna poco consumo y velocidad.

5.3.3 CocaCola (01(, (02) y (03)

Estas tres imágenes publicitarias de CocaCola son metáforas de imagen dado que se juega con la similitud formal de la botella con determinados elementos. Así, "CocaCola es un *abanico*", "CocaCola es una *ducha*" o "CocaCola es un *ventilador*" porque el dominio destino y el dominio origen poseen características formales comunes. La imagen prototípica de CocaCola se superpone a la imagen de las varillas del abanico, del depósito del agua o de las aspas del ventilador para mostrar aspectos cognitivos comunes que en este caso es la capacidad refrescante. Al igual que sucede con ejemplos verbales como "Ma femme... *a la taille de sablier*" las formas proyectadas son estructuras y no necesitan ser totalmente iguales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Ilustración 5.33. CocaCola (01), (02) y (03)

5.3.4 Pirelli (01)

Esta imagen publicitaria de Pirelli se basa en la metáfora ontológica LAS MÁQUINAS SON PERSONAS[49]. En el dominio origen se encuentra el corredor (W) y su calzado (Y) mientras que en el dominio destino se encuentran el coche (Z) y las ruedas (X). Al proyectarse el espacio Y/W en el espacio X/Z, el calzado son las ruedas (Y es X) mientras que el corredor es el coche (W es Z). Así, un coche con las ruedas adecuadas es un corredor con zapatillas deportivas mientras que un coche con ruedas inadecuadas (sin agarre, inestables) es un corredor con zapatos de tacón. La imagen no llega a ser un espacio combinado ni se puede parafrasear con la fórmula gramática XYZ ("las ruedas son el calzado del coche") ya que para ello tendría que ser un coche con tacones en lugar de ruedas, por ejemplo. Aquí sólo aparece el dominio origen y sabemos sobre qué dominio destino proyectarlo debido a que corresponde a una conocida marca de ruedas de coches.

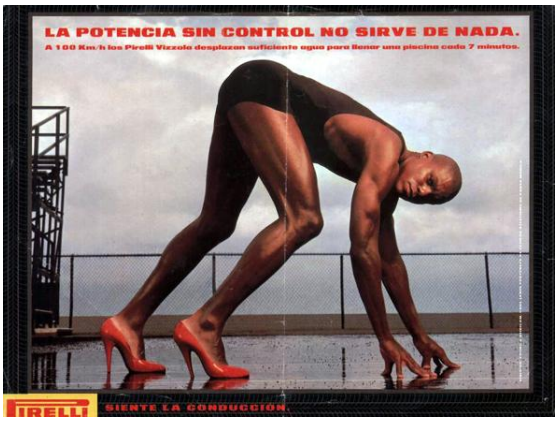


Ilustración 5.34. Pirelli (01)

[49] Esta metáfora se recoge en Lakoff y Turner (1989) y Lakoff *et al.* (1991). Nosotros consideramos que es ontológica porque no intervienen los sentidos.

5.3.5 Tag Heuer (01) y (02)

En estos dos anuncios de la marca de un reloj, la metáfora XYZ de "El éxito es un juego de la mente" se ilustra con imágenes que Carroll (1984, 1996) consideraría metáforas visuales prototípicas por su homoespacialidad.

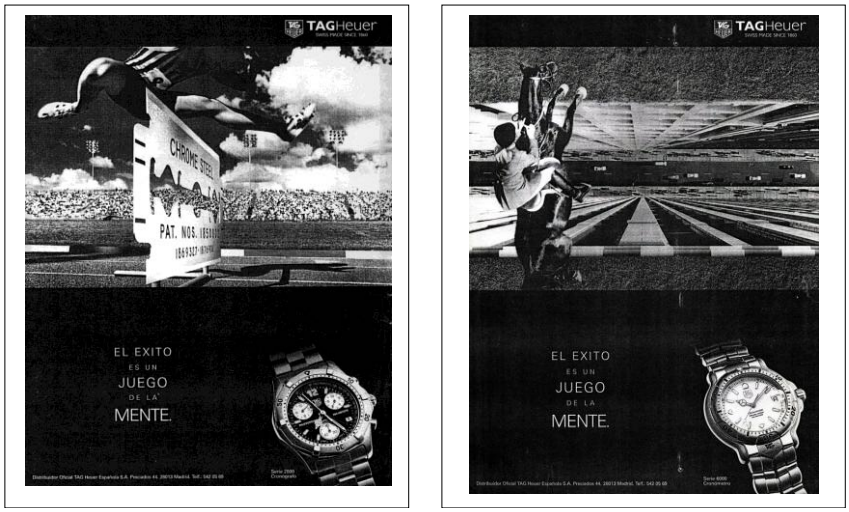


Ilustración 5.35. Tag Heuer (01) y (02)

Consideramos que ambos ejemplos son espacios combinados que parten del espacio genérico del éxito. En un espacio de proyección encontramos los éxitos deportivos como los saltos de obstáculos o los hípicos mientras que en el otro espacio se encuentran los éxitos que podríamos denominar vitales, es decir, que nos permiten seguir vivos no caernos, no herirnos, en definitiva seguir sanos ya que este espacio también puede entenderse metafóricamente al activar metáforas conceptuales como MORIR ES CAER o PERJUDICAR ES HERIR FISICAMENTE. En el espacio combinado se une el éxito deportivo con el éxito vital y nos encontramos con éxitos deportivos/vitales. Tener éxito es ganar una competición deportiva donde las vallas son como cuchillas que no deben rozarse porque hieren metafóricamente al deportista, dañan su resultado. Tener éxito es ganar una

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

competición deportiva donde los obstáculos son como precipicios que hay que superar porque si no se hunde metafóricamente el jinete.

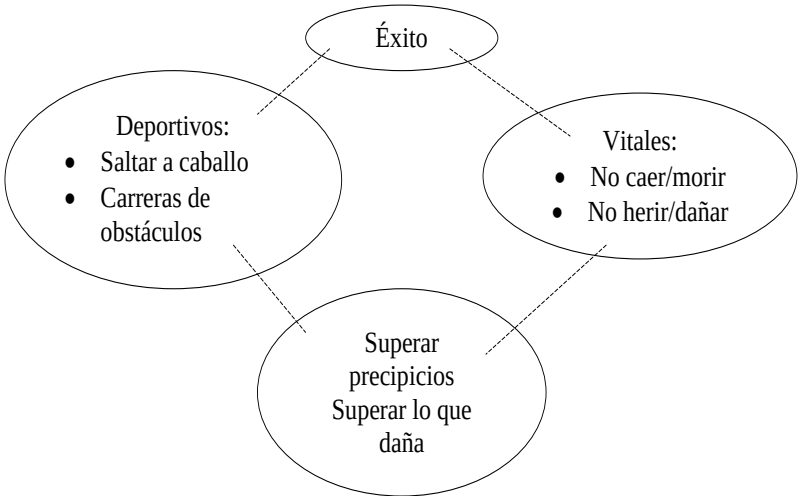


Ilustración 5.36. Espacio combinado Tag Heuer (1) y (2)

El mérito de los dos anuncios es, en nuestra opinión, que simultáneamente y gracias al espacio combinado, tener éxito deportivo es saltar literalmente sobre obstáculos metafóricos pero también tener éxito en la vida es saltar metafóricamente sobre las dificultades. Así, los saltos del corredor y del jinete son al mismo tiempo literales y metafóricos. El corredor debe saltar literalmente un obstáculo que es una *cuchilla* metafórica porque si lo toca daña su resultado pero las personas *debemos saltar obstáculos* que son cuchillas porque pueden *herirnos* económicamente, psicológicamente, etcétera. Por su parte, el jinete no puede caerse literalmente en el *precipicio* metafórico porque *desciende* su puntuación pero nosotros también debemos superar dificultades que nos pueden hacer *descender* profesionalmente, socialmente, etcétera. Así, el juego de la mente que ilustran las imágenes es concebir que la competición deportiva es cuestión de vida

(éxito) o muerte (fracaso) o que la vida es una competición deportiva donde se gana (éxito) o se pierde (fracaso).

5.3.6 Vichy (01)

En este anuncio de Vichy, la chapa de la botella es una aspirina efervescente.



Ilustración 5.37. Vichy (01)

El tapón de Vichy Catalán en una metonimia de la botella que contiene el agua que se anuncia. La chapa se funde con la aspirina efervescente convirtiéndose en una "chapa efervescente" mediante la correspondencia entre las facetas perceptivas de los dominios ya que comparten tanto la redondez como la capacidad de generar burbujas (al caer en el agua en el caso de la aspirina y al *caer* de la botella en el caso de la chapa). Nos encontramos pues con una metonimia junto con una metáfora de imagen.

5.4 Resumen y Conclusiones

Hemos aportado más de cincuenta ejemplos de metáforas de correlación y de familiaridad con la intención de demostrar la validez de la Teoría Integrada de la Metáfora al corpus audiovisual. Como se ha podido observar, los ejemplos son de distinta índole y procedencia desde la pintura, la fotografía, la publicidad impresa y audiovisual, el cine argumental, el cine infantil de animación y el documental.

De las metáforas primarias enumeradas por Grady (1997) y Lakoff & Johnson (1999) hemos encontrado ejemplos para las siguientes:

1. LO ESENCIAL ES INTERNO.
2. LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA.
3. LA CONDICIÓN ES FORMA.
4. LO SEGURO ES FIRME.
5. LOS CONSTITUYENTES SON CONTENIDOS
6. LA ORGANIZACIÓN LÓGICA ES UNA ESTRUCTURA FÍSICA.
7. LA FUNCIONALIDAD-VIABILIDAD ES ESTAR ERECTO.
8. AYUDA ES SOPORTE.
9. INTERRELACIÓN ES INTERCONEXIÓN FÍSICA.
10. SIMILITUD ES PROXIMIDAD.
11. SIMILITUD ES ALINEACIÓN.
12. EXISTIR ES ESTAR LOCALIZADO AQUÍ.
13. EXISTIR ES SER VISIBLE.
14. UNA CIRCUNSTANCIA ES UN LUGAR.
15. CANTIDAD ES ELEVACIÓN VERTICAL.
16. CAMBIO ES MOVIMIENTO.
17. LOS ESTADOS SON LUGARES TEMPORALES.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

18. UN ACONTECIMIENTO ES EL MOVIMIENTO DE UN OBJETO.

19. CONSEGUIR UN PROPÓSITO ES LLEGAR A UN LUGAR.

20. LA ACCIÓN ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO.

21. LA COMPULSIÓN ES UNA FUERZA IRRESISTIBLE.

22. LAS CIRCUNSTANCIAS SON AMBIENTES.

23. LAS CIRCUNSTANCIAS SON FLUIDOS.

24. EL MATERIAL NECESARIO PARA UN PROCESO ES COMIDA.

25. LA RELACIÓN CAUSAL ES CONEXIÓN FÍSICA.

26. LAS CIRCUNSTANCIAS SON CLIMA.

27. CONTROL ES ESTAR ARRIBA.

28. IMPORTANCIA ES TALLA/VOLUMEN.

29. DIFICULTAD ES PESO.

30. LO BUENO ES LUMINOSO, LO MALO ES OSCURO.

31. LO NORMAL ES RECTO.

32. EL AFECTO ES CALOR.

33. LA INTIMIDAD EMOCIONAL ES PROXIMIDAD.

34. LA SIMPATÍA ES SUAVIDADD.

35. ESTATUS SOCIAL ES ELEVACIÓN VERTICAL.

36. INTENSIDAD DE UNA EMOCIÓN ES CALOR.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

37. FELIZ ES ARRIBA.

38. LA ATRACCIÓN FÍSICA ES UNA FUERZA.

39. SABER/ENTENDER ES VER.

40. LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES.

41. UNA CREENCIA ES UNA POSICIÓN/ORIENTACIÓN FÍSICA.

42. EL TIEMPO ES MOVIMIENTO.

43. LAS RELACIONES SON RECINTOS.

44. EL GRADO EN QUE UN ATRIBUTO DEFINE UNA ENTIDAD ES PROFUNDIDAD.

45. IMPORTANTE ES CENTRAL.

46. LAS CATEGORÍAS SON REGIONES ESPACIALES DELIMITADAS.

47. LOS MEDIOS SON SENDEROS.

48. CONSEGUIR UN PROPÓSITO ES ALCANZAR UN OBJETO DESEADO.

49. LO MORALMENTE BUENO ES LIMPIO.

50. PERJUDICAR ES HERIR FÍSICAMENTE.

51. EL CONOCIMIENTO ES CONTENIDO FÍSICO DE LA CABEZA.

52. NUESTRAS PROPIAS ACTITUDES SON PRODUCTOS MENTALES DE OTRAS PERSONAS.

Nuestro propósito de demostrar que las metáforas visuales se basan en las mismas proyecciones conceptuales que las metáforas verbales se ha cumplido con creces. Sin

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

embargo, enumeramos a continuación las metáforas primarias de las que no hemos encontrado ejemplo visual aunque no descartamos su existencia:

53. ACTIVIDAD ES VIDA/INACTIVIDAD ES MUERTE.

54. LOS ATRIBUTOS SON POSESIONES.

55. EL CONTEXTO ES UN LUGAR.

56. CANTIDAD ES TALLA.

57. GRADO ES DISTANCIA A LO LARGO DE UN SENDERO.

58. CANTIDAD ES POSICIÓN EN UN SENDERO.

59. LAS OPORTUNIDADES SON RECURSOS.

60. LOS MOMENTOS SON OBJETOS EN MOVIMIENTO A LO LARGO DE UN SENDERO.

61. EL TIEMPO ES UN RECURSO.

62. LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO ES NUESTRO PROPIO MOVIMIENTO A LO LARGO DE UN SENDERO.

63. AHORA ES AQUÍ.

64. LOS PERIODOS DE TIEMPO SON CONTENEDORES.

65. LOS ACONTECIMIENTOS SON ACCIONES, LOS FENÓMENOS INANIMADOS SON AGENTES HUMANOS.

66. LOS PROCESOS SON FUERZAS VIVAS.

67. LA ACTIVIDAD ES ESTAR DESPIERTO, LA INACTIVIDAD ES ESTAR DORMIDO.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

68. LOS EFECTOS SON OBJETOS TRANSFERIDOS.

69. LAS CAUSAS SON ORÍGENES.

70. LOS EFECTOS SON OBJETOS QUE EMERGEN DE LAS CAUSAS.

71. INTENSIDAD EN UNA ACTIVIDAD ES CALOR.

72. IMPORTANCIA ES MASA/PESO.

73. DIFICULTAD ES DUREZA.

74. LAS DIFICULTADES SON OPONENTES.

75. OPONERSE ES ATACAR.

76. LO BUENO ES DELANTERO.

77. LO IMPERFECTO ES SUCIO.

78. LO ATRACTIVO ES APETITOSO.

79. LO MALO ES APESTOSO.

80. LO MORALMENTE BUENO ES SANO.

81. EL AFECTO ES HUMEDAD.

82. LO CORRECTO ES ESTAR EN EL LUGAR ADECUADO.

83. DESEO/NECESIDAD ES HAMBRE.

84. DESEO/COMPULSIÓN DE ACTUAR ES PICOR.

85. CONSENTIR ES TRAGAR.

86. CONSENTIR UNA SITUACIÓN ES COGER UN OBJETO.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

87. LAS DISTINTAS COMPRENSIONES DE UNA ENTIDAD SON CARAS DE UN OBJETO.

88. LO PERCEPTIBLE ESTÁ FUERA Y LO IMPERCEPTIBLE ESTÁ DENTRO.

89. LO ACCESIBLE AL CONOCIMIENTO ESTÁ FUERA Y LO INACCESIBLE ESTÁ DENTRO.

90. LA INFORMACIÓN DEDUCIBLE ES CONTENIDO.

91. CONSIDERAR ES MIRAR.

92. LO ACCESIBLE A LA PERCEPCIÓN/CONOCIMIENTO ES ARRIBA.

93. ENTENDER ES COGER.

94. ANALIZAR ES CORTAR.

95. CONSIDERAR ES PESAR.

96. SER CONSCIENTE ES ESTAR DESPIERTO.

97. ACUERDO/SOLIDARIDAD ES ESTAR EN EL MISMO LADO.

98. RAZONAR ES SUMAR Y RESTAR.

99. CONSIDERAR ES MASCAR.

100. LA VISIÓN ES CONTACTO FÍSICO.

101. COMUNICAR ES IR EL PRIMERO.

102. SER CONSCIENTE ES ESTAR AQUÍ.

103. LAS ESCALAS SON SENDEROS.

104. LAS CAUSAS SON FUERZAS FÍSICAS.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A continuación, resumimos en una tabla los ejemplos aportados:

Título	Tipo	METÁFORA
Adbusters (01)	Correlación	EL MATERIAL NECESARIO PARA UN PROCESO ES COMIDA
Air France (01)	Correlación	INTERRELACIÓN ES INTERCONEXIÓN FÍSICA
Audi (04)	Correlación	SIMILITUD ES PROXIMIDAD
Audi (05)	Correlación	SIMILITUD ES PROXIMIDAD
Azzaro (01)	Correlación	LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA
Banesto (01)	Correlación	CANTIDAD ES ELEVACIÓN VERTICAL
Bingham McCutchen (01)	Correlación	LAS DIFICULTADES SON PESOS
Citizen Kane (02)	Correlación	LO BUENO ES LUMINOSO
Citizen Kane (03)	Correlación	LO BUENO ES LUMINOSO
Citizen Kane (04)	Correlación	SIMILITUD ES PROXIMIDAD
Citizen Kane (05)	Correlación	INTIMIDAD EMOCIONAL ES PROXIMIDAD
Compagnons de la peur	Correlación	LAS CIRCUNSTANCIAS SON CLIMA
Cutty Sark (01)	Correlación	UNA ORGANIZACIÓN LÓGICA ES UNA ESTRUCTURA FÍSICA
Cutty Sark (02)	Correlación	UNA ORGANIZACIÓN LÓGICA ES UNA ESTRUCTURA FÍSICA
Eternal Sunshine (01)	Correlación	EXISTIR ES ESTAR LOCALIZADO AQUÍ Y SER VISIBLE
Eternal Sunshine (02)	Correlación	VIABILIDAD ES ESTAR ERECTO
Ericsson (01)	Correlación	CONTROL ES ARRIBA/FELIZ ES ARRIBA
Finding Nemo (01)	Correlación	LAS CIRCUNSTANCIAS SON CLIMA
Font Vella (01)	Correlación	LAS CATEGORÍAS SON REGIONES DELIMITADAS
Graduate (02)	Correlación	CONTROL ES ARRIBA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Título	Tipo	METÁFORA
Graduate (03)	Correlación	ENTENDER ES VER
Graduate (04)	Correlación	LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES
Graduate (05)	Correlación	LO MALO ES OSCURO
Graduate (06)	Correlación	ENTENDER ES VER
Inversis (01)	Correlación	LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA
Lone Star (01)	Correlación	LA RELACIÓN CAUSAL ES CONEXIÓN FÍSICA
Odisea de la Especie (01)	Correlación	CAMBIO Y TIEMPO ES MOVIMIENTO
País (01)	Correlación	LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA
Piglet (01)	Correlación	LA IMPORTANCIA ES TALLA
Psiquiátrico (01)	Correlación	VIABILIDAD ES ERECTO
Range Rove (01)	Correlación	SIMILITUD ES PROXIMIDAD
Requiem for a dream (01)	Correlación	LAS RELACIONES SON RECINTOS
Requiem for a dream (02)	Correlación	EL AFECTO ES CALOR
Requiem for a dream (03)	Correlación	LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FOMA/ACCIÓN ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO
Requiem for a dream (04)	Correlación	EL AFECTO ES CALOR
Requiem for a dream (05)	Correlación	CIRCUNSTANCIAS SON CLIMA/LO MALO ES OSCURO
Requiem for a dream (06)	Correlación	LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA
Requiem for a dream (07)	Correlación	ACCIÓN ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO
Requiem for a dream (08)	Correlación	CONTROL ES ARRIBA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Título	Tipo	METÁFORA
Requiem for a dream (09)	Correlación	CONTROL ES ARRIBA
Requiem for a dream (10)	Correlación	CONSEGUIR UN PROPÓSITO ES LLEGAR A UN LUGAR/CONTROL ES ARRIBA
Requiem for a dream (11)	Correlación	LO MALO ES OSCURO
Rithms of life (01)	Correlación	TIEMPO Y CAMBIO ES MOVIMIENTO
Rithms of life (02)	Correlación	TIEMPO Y CAMBIO ES MOVIMIENTO
Smirnoff (01)	Correlación	LO ESENCIAL ES INTERNO
Tag Heuer (01)	Correlación	UNA CREENCIA ES UNA POSICIÓN
Vita e bella	Correlación	CIRCUNSTANCIAS SON CLIMA
Zumo Sunny	Correlación	LAS DIFICULTADES SON PESOS
Audi (02)	Familiaridad	Audi es un zapato con espuelas
Audi (03)	Familiaridad	Audi es un camello besando a un jaguar
Cocacola (01)	Familiaridad	Cocacola es un abanico
Cocacola (02)	Familiaridad	Cocacola es una ducha
Cocacola (03)	Familiaridad	Cocacola es un ventilador
Pirelli (01)	Familiaridad	Las ruedas son el calzado del coche
Tag Heuer (01)	Familiaridad	Competir saltando vallas es saltar cuchillas
Tag Heuer (02)	Familiaridad	Competir montando a caballo es salvar precipicios
Vichy (01)	Familiaridad	Vichy es una aspirina efervescente

Tabla 5.1. Resumen Ejemplos de Metáforas de Correlación y de Familiaridad

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6 ANÁLISIS DE METÁFORAS VISUALES

Si en el capítulo anterior hemos demostrado que existen expresiones visuales de metáforas de correlación y metáforas visuales de familiaridad, ahora nos proponemos analizar los ejemplos mencionados por los autores que han tratado la metáfora visual que hemos recopilado. Además de las Teoría Primaria de la Metáfora Primaria, vamos a tener en cuenta la existencia de homoespacialidad con valor heurístico y las siguientes premisas de Forceville para comprobar su utilidad:

1. Las metáforas pueden ser monomodales o multimodales. Dentro de las metáforas monomodales, nos vamos a centrar en las visuales ya sean expresiones metafóricas de correlación, ya sean metáforas de familiaridad. Dentro de las metáforas multimodales, nos aproximaremos a las verbovisuales, audiovisuales y verboaudiovisuales, tanto de correlación como de familiaridad.

2. Aunque Forceville lo aplica al cine argumental, consideramos que podemos mantener la distinción entre manifestaciones metafóricas pictóricas explícitamente señaladas o implícitamente señaladas y combinación de medios explícitamente señalados o implícitamente señalados.

3. Una metáfora visual adquiere una o varias de las siguientes formas: parecido físico, colocación inesperada, entrada simultánea.

Por razones prácticas hemos agrupado los ejemplos en una carpeta denominada Ejemplos Recopilados dentro de la cual existen otras dos carpetas: Imágenes Fijas y Películas. Dentro de la carpeta Imágenes Fijas, hemos distinguido otras tres carpetas: Pintura, Cómic y Publicidad. Para facilitar la consulta, los ejemplos se citan por la carpeta a

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

la que pertenecen y hemos mantenido el orden alfabético del nombre que tienen en el archivo. Cuando lo hemos considerado operativo, hemos incluido en el texto la imagen que se analiza. Además, todos los ejemplos se pueden consultar en la Base de Datos que se adjunta.

6.1 Ejemplos Recopilados/Imágenes Fijas/Cómic

6.1.1 Accidente de coche y Judío Ortodoxo

Para algunos autores (Chamizo Domínguez, 2005) la ironía es un caso especial de metáfora así como lo es la metonimia, la sinécdoque, el eufemismo o el disfemismo. Sin embargo, dentro de la Teoría Conceptual de la Metáfora no hemos encontrado ninguna alusión por lo que el análisis de las viñetas humorísticas que propone Rozik nos supone una dificultad añadida. A falta de investigaciones al respecto, consideramos la ironía como un subtipo de metáfora.

En el caso del Accidente de Coche, un policía levanta la mano de uno de los conductores como si fuera un combate de boxeo donde vence el coche que menos se ha dañado. El accidente de coche es el dominio destino y el combate es el dominio origen. Corresponde a la clasificación de metáfora de familiaridad monomodal visual. La forma inesperada del gesto de levantar la mano para señalar al vencedor propio de los combates genera este subtipo de metáfora que es pictórica explícitamente señalada.

En nuestra opinión, existe un espacio combinado. En un espacio de proyección se encuentran los accidentes de coche y en otro espacio de proyección se encuentran los combates de boxeo. El espacio genérico corresponde a un espacio donde existen unas reglas establecidas y un juez o árbitro vigila su cumplimiento. En el espacio combinado nos encontramos con la integración del accidente de coche con el combate del boxeo y así el

policía es el árbitro, el conductor con el coche abollado es el perdedor mientras que el otro conductor es el ganador. El desplazamiento del espacio del combate al del accidente del coche genera la ironía.

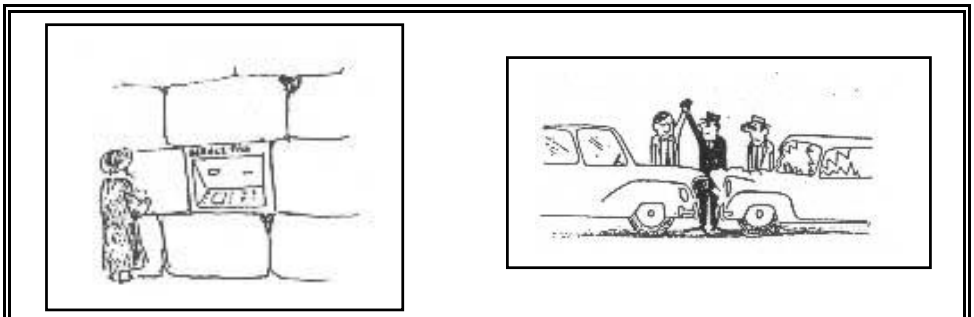


Ilustración 6.1 Judío Ortodoxo y Accidente de Coche.

En el caso de la viñeta humorística del judío ortodoxo, aparece un cajero insertado en el muro de las lamentaciones ironizando sobre su actitud hacia los favores divinos. Nos encontramos, como en el caso anterior, ante una ironía. Si la consideramos como un subtipo de metáfora, sería de familiaridad, monomodal visual. También nos encontramos con algo inesperado en la imagen generando un subtipo de metáfora pictórica explícitamente señalada. Además, creemos que existe un espacio combinado. En un espacio de proyección se encuentra el muro de las lamentaciones con el judío ortodoxo y en el otro espacio de proyección se encuentran los cajeros automáticos. En el espacio combinado se integran el cajero y el muro porque ambos comparten la capacidad de dispensar. Existe homoespacialidad con valor heurístico e intencionalidad.

6.1.2 Capitán Haddock

El Groupe μ pone como ejemplo de tropo "in absentia conjunto" las pupilas del capitán Haddock aunque este grupo de lingüistas cree que no podemos hablar de metáfora sino de metalepsis, un tipo de metonimia. En esta imagen, las pupilas del capitán Haddock

se entienden como botellas de vino y la cabeza de Tintín como el corcho de la botella. Es difícil entender la viñeta sin conocer el contexto pero nos vamos a centrar en las pupilas ya que es el ejemplo del Groupe µ.



Ilustración 6.2.
Capitán Haddock

El dominio origen son las botellas de vino mientras que las pupilas son el dominio destino. Creemos que aquí se encuentra presente la metáfora conceptual LOS OJOS SON RECIPIENTES DE EMOCIONES presente en una expresión como "los ojos *se le llenaron de rabia*. El dominio origen de las botellas es una metonimia del alcohol que ansía beber el Capitán por lo que hay una metonimia dentro de la metáfora. Así, LOS OJOS SON RECIPIENTES DE LA EMOCIÓN "ANSIA POR BEBER ALCOHOL" y el ansia por beber alcohol se convierte en una metonimia con las botellas. Se trata de una metáfora de correlación monomodal visual con una forma inesperada y explícitamente señalada. Aquí hay también homoespacialidad con valor heurístico.

6.1.3 Runas (01)

Estas runas pictóricas que recoge Kennedy (1982) tienen, en nuestra opinión, un origen conceptual. En el ejemplo de los ojos con espirales, creemos que están presentes las metáforas conceptuales LOS OJOS SON RECIPIENTES DE EMOCIONES y LA EMOCIÓN ES UN FLUIDO EN UN CONTENEDOR que al unirse forman LOS OJOS SON RECIPIENTES DE UN FLUIDO EN UN

CONTENEDOR. Por la razón que sea, el fluido no es estable sino que gira formando una espiral. De ahí la runa en espiral, una metáfora de la emoción que embarga al individuo. Por tanto, el individuo con ojos de espiral es una metáfora de correlación monomodal visual. Podemos decir que existe homoespacialidad con valor heurístico que la forma de la metáfora se forma por la colocación de algo inesperado y que es explícita.

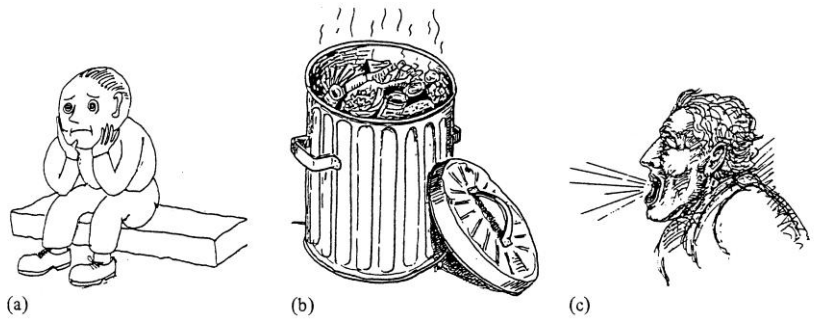


Ilustración 6.3. Runas (01)

En cuanto al mal olor y al ruido, son manifestaciones visuales de otros sentidos. Observamos una carencia de análisis de metáforas conceptuales que tengan que ver con sentidos como el olfato, el oído o el tacto por lo que no tenemos datos suficientes para su análisis.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.2 Ejemplos Recopilados/Imágenes Fijas/Pintura

6.2.1 Courmayeur

Aldrich (1968) pone como ejemplo de metáfora el cuadro de Kokoschka titulado *Courmayeur el les Dents de Geants*. Los tejados, dice, se funden con las montañas en la metáfora "El tejado es una parte de la montaña" donde el dominio origen sería la montaña y el dominio destino sería el tejado. Pero si entendemos y experimentamos un tejado como una montaña, ¿qué concepto del tejado estamos estructurando?, ¿qué aspecto del tejado

estamos percibiendo que no percibíamos antes? En nuestra opinión, pintar el tejado como una montaña no lo convierte en una metáfora visual. Por otro lado, no existe homoespacialidad.



Ilustración 6.4. Courmayeur

6.2.2 Libraire

Para Carroll (1997), los cuadros de Arcimboldo, si bien son un ejemplo de homoespacialdad, no lo son de metáfora. En este caso, nos encontramos con unos libros que forman a un librero. La disposición de los libros busca la similitud con la persona y así un libro abierto es el cabello, un marcador es la mano, etcétera. Sin embargo, que un libro abierto sea el cabello o que otro libro sea el brazo se debe a la analogía formal no cognitiva. Los libros siguen conservando su identidad, no hay fusión. Además, no se estructura nuestro concepto de librero. Así pues, estamos de acuerdo con Carroll en que esta pintura de Arcimboldo no es metáfora.

6.2.3 Matrimonio Arnolfini

En este ejemplo, dice Indurkhaya (1992) que las velas aluden a la presencia del Espíritu Santo, el perro representa la lealtad, la manzana el pecado y la cama la consumación del matrimonio. Pero la vela, el perro, la manzana o la cama son símbolos convencionalizados en una época determinada pero no son metáforas. Algunos de estos

símbolos pueden tener un origen metafórico como en el caso de las velas ya que LO BUENO ES LUMINOSO pero para concebir este cuadro como ejemplo de metáfora visual tendríamos que rastrear el origen metafórico de cada uno de los símbolos utilizados y esto excede nuestro propósito.

6.2.4 Mt St Victoire

Hausman (1989) opina que por un lado está la montaña real y por otro lado la montaña pintada. ¿Quiere decir entonces que la montaña pintada es el dominio origen y la montaña real el dominio destino? ¿Qué conocimiento de la montaña se estructura? En nuestra opinión, la montaña pintada no es una metáfora visual.

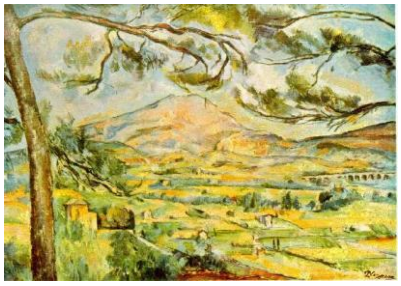


Ilustración 6.5. Mt St Victoire

Universidad de Alicante

6.2.5 Junge Frau

Para Hausman (1989) este cuadro es una metáfora que podría traducirse verbalmente como “El espacio es luz y la luz es espacio”. Es decir, que es una metáfora bidireccional donde la luz se entiende como espacio y el espacio como luz. Sin embargo, no entendemos qué elementos de la luz se proyectan sobre el espacio o viceversa. Además, no estamos de acuerdo en la simetría otorgada a las metáforas visuales aunque quizás pueda darse en ocasiones.

La lingüística cognitiva ha dejado constancia de metáforas relacionadas con la luz: LO BUENO ES LUMINOSO, EL DISCURSO ES UN MEDIO LUMINOSO, LA EMOCIÓN ES LUZ, FELIZ ES LUMINOSO, LAS IDEAS SON FUENTES LUMINOSAS, LA VIDA ES LUZ, LA LUZ ES UN SUBSTANCIA. En este ejemplo, sin embargo, no consideramos que la luz se utilice de forma metafórica.

6.2.6 Park bei Lu (zern)

En este cuadro, dice Indurkhaya (1992), las figuras se refieren a los árboles y a los seres humanos metafóricamente pero no explica cómo. Analicemos lo que parece un ser humano en la parte inferior.



Ilustración 6.6. Park bei Lu (zern) y detalle.

Universidad de Alicante

Un círculo se entiende que es la cabeza, una línea curva que es un brazo levantado y una línea vertical que es un torso. El dominio origen sería por tanto el conjunto de líneas y punto y el dominio destino el cuerpo humano. Pero esta proyección no es, en nuestra opinión, metafórica. Poseemos un esquema visual de los que es un ser humano como demuestran los dibujos infantiles (Arnheim, 1986). En esta pintura, Paul Klee trabaja con el esquema visual del cuerpo humano pero no se estructura nuestro conocimiento del ser humano mediante una proyección metafórica.

6.2.7 Promenades de Euclide

Este es un ejemplo de que el Grupo μ considera "in praesentia disyunto". Aquí encontramos dos triángulos exactamente iguales pero que se perciben bien como una calle en perspectiva bien como un tejado. No creemos que aquí se entienda una cosa en términos de otra sino que una misma cosa se entiende de dos formas diferentes dependiendo de su contexto a modo de de juego visual.

6.2.8 Rügen (01)

Dicen los integrantes del Groupe μ que esta pintura, que pertenece a la categoría de los tropos proyectados, se puede interpretar como una alusión vaginal. Este tipo de proyecciones es debido, dicen, a que nuestro espíritu es retorcido y libidinoso por lo que encontramos alusiones fálicas y vaginales en paisajes de montañas y valles. Desde luego, nosotros no estamos de acuerdo con esta apreciación por lo que no creemos que el ejemplo sea digno de análisis en este sentido.

6.2.9 Tres edades del hombre

Uno de los ejemplos de metáfora en la pintura puesta por Wollheim (1997) es la pintura de Tiziano titulada *Las tres edades del hombre*. Estas tres edades son la infancia, representada por los angelotes, la juventud representada por la mujer y el hombre, y la vejez, representada por el anciano que mira la calavera. ¿Qué cosa se entiende y experimenta en términos de otra? ¿La infancia se entiende y experimenta con los niños, la juventud con los jóvenes, la ancianidad con el anciano que mira de frente a una calavera? La imagen de los niños no estructura nuestro conocimiento de la infancia, ni la de los jóvenes la de la juventud, ni la del anciano la de la ancianidad. En todo caso, nos encontramos con metonimias sobre todo en el caso de la calavera, metonimia de la muerte

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.2.10 Viol

Este cuadro de Magritte es un ejemplo de metáfora visual prototípica según Carroll caracterizado por la homoespacialidad. Como Forceville (2002), creemos que hablar de metáforas visuales prototípicas es un error pero coincidimos en que esta pintura es una metáfora. En nuestra opinión, el rostro se entiende como un cuerpo. Es decir, no estamos de acuerdo con Carroll en que sea una metáfora bidireccional EL CUERPO ES UN ROSTRO/EL ROSTRO ES UN CUERPO sino que la metáfora unidireccional es EL ROSTRO ES UN CUERPO[50]. Es decir, se trata de un retrato y no de un desnudo si hablamos en términos de géneros pictóricos.

En nuestra opinión, se corresponde con una metáfora de imagen, es decir de familiaridad, donde el dominio origen es el cuerpo y el dominio destino es el rostro. Los elementos del cuerpo (pechos, ombligo, pubis) se proyectan sobre el dominio del rostro (ojos, nariz, boca). Si hay cabello y cuello es porque el dominio destino es el rostro. Si hubiera sido al revés, si el dominio destino hubiera sido el cuerpo (EL CUERPO ES UN ROSTRO) en lugar de cuello se encontrarían las piernas y en lugar de la melena podría haber una bufanda. Al entender el cuerpo como rostro, tendríamos ojos en lugar de pecho y boca en lugar de pubis sin embargo aquí tenemos un pubis ocupando el lugar de la boca en la cara y unos pechos ocupando el de los ojos. En nuestra opinión, no hay reversibilidad ni simetría sino que hay una proyección de un dominio (el del cuerpo) en otro (el del rostro).Cognitivamente, existe una proyección del dominio de la boca en el dominio del sexo femenino como demuestra, por ejemplo, la existencia de la metáfora EI ACTO SEXUAL

[50] No somos los únicos en considerarlo así. El mismo ejemplo es tratado por GROUPE μ (1993) como figura de permutación y lo consideran una cara identificable como tal por la cabellera y el cuello.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ES COMER (Alarcón Hernández, 2002). Magritte invierte intencionadamente esta concepción.



Ilustración 6.7. Viol

Al proyectarse el dominio del cuerpo en el dominio del rostro se genera un espacio combinado metafórico de pechos/ojos y pubis/boca. Hay una asimetría y una proyección de equivalencias de espacios distintos, el del cuerpo y el del rostro en virtud de una analogía formal (dos ojos y dos pechos, redondos y arriba, una boca y un sexo femenino alargados, con labios, abajo) pero también conceptual ya que los ojos y los pechos se relacionan con lo exterior mientras que la boca y el pubis se relacionan con lo interior. Además, boca y pubis se relacionan en la metáfora el ACTO SEXUAL ES COMER. Metonímicamente, el sexo es el pubis y el hambre es la boca por lo que EL PUBIS ES UNA BOCA. El título se refiere a una violación por lo que se activan las metáforas conceptuales EL ASPECTO FÍSICO ES UNA FUERZA FÍSICA y LA LUJURIA ES UNA FUERZA FÍSICA. Al sumar las dos metáforas quedan unidos el rostro (aspecto) y el cuerpo desnudo (lujuria) que provocan la fuerza física causante de la violación. Además, podemos decir que existe un espacio combinado. En el espacio genérico

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

encontramos la idea de mujer, en un espacio de proyección estaría el cuerpo, en el otro el rostro, y en el espacio combinado tendría lugar el cuerpo-rostro proyectándose en el rostro las formas del cuerpo. En este cuadro de Magritte, al igual que sucede en poesía, mediante procedimientos como la prolongación, la elaboración, la puesta en cuestión, etcétera, se origina una nueva metáforas partiendo de metáforas conceptuales. Así pues, se trata de una metáfora compleja pictórica explícitamente señalada en la que intervienen metáforas de correlación y de familiaridad. En esta metáfora encontramos parecido físico y colocación de algo de forma inesperada.

6.3 Ejemplos Recopilados/Imágenes Fijas/Publicidad

6.3.1 Adidas (01)

En este ejemplo en el que aparece la imagen de una mujer en bañador y de un delfín creemos que se activan las metáforas primarias SIMILITUD ES PROXIMIDAD y SIMILITUD ES ALINEACIÓN. Al colocar a la nadadora cerca del delfín y alineados, entendemos que son similares. Es decir, que la proximidad y la alineación se entienden como metafóricas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Ilustración 6.8. Adidas (01)

¿Por qué se proyecta el delfín sobre la mujer y no al revés? Creemos que por contexto. Si la imagen, en lugar de incluir una famosa marca deportiva hubiera incluido el logotipo de una ONG ecologista, la proyección hubiera sido en el sentido ser humano-

delfín. Por tanto, se trata de una metáfora de correlación multimodal verbovisual. Además, es pictórica explícitamente señalada por lo inesperado y las formas parecidas.

6.3.2 Audi (01)

Las cuatro caras de bebés con los mofletes inflados son los cuatro airbags que lleva el Audi, es decir, el dominio origen de los cuatro bebés se proyecta sobre el dominio destino de los cuatro airbag. Es una metáfora de imagen ya que es una correspondencia única que no se basa en una experiencia sensorial concreta sino en la similitud formal de los airbags y las caras infladas. Por tanto se trata de una metáfora de familiaridad. Dado que interviene el texto para crear la metáfora, podemos considerarla como multimodal verbovisual, es pictórica explícitamente señalada por lo inesperado.

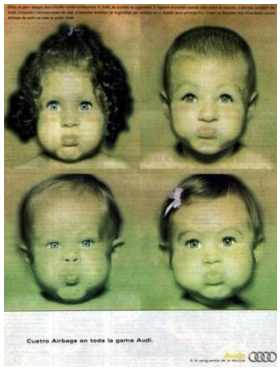


Ilustración 6.9. Audi (01)

6.3.3 Auriculares

Aquí nos encontramos con unos auriculares entendidos como ladrillos en una imagen con homoespacialidad. El dominio origen son los ladrillos y el dominio destino los auriculares. Sin embargo, entre todas las metáforas conceptuales echamos de menos alguna metáfora conceptual que tenga que ver con el sentido del oído. Sí encontramos una metáfora relacionada con el sentido de la vista que es VER ES TOCAR pero ninguna con oír

cuando en castellano encontramos expresiones como “Sordo como *una tapia”*, “Es *duro* de oído*”* o “Hablar con *la pared”*. Es decir, que concebimos oír como dejar pasar una sustancia o fluido mientras que no oír es rebotar esa sustancia o fluido.

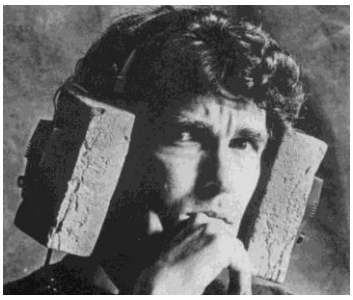


Ilustración 6.10. Auriculares

Esta metáfora se relaciona con la metáfora COMUNICAR ES ENVIAR ya que el envío puede ser devuelto pero creemos que existe una carencia en las investigaciones de metáforas relacionadas con el sentido del oído. Así pues, y a falta de un estudio detallado que lo confirme, podemos proponer la existencia de una metáfora conceptual del tipo OIR ES DEJAR PASAR UNA SUSTANCIA. En la imagen que nos ocupa, se activaría esta metáfora. Los auriculares son ladrillos porque los ladrillos no dejan pasar ningún fluido, es decir, no dejan oír. Por tanto, se trata de una metáfora de correlación multimodal verbovisual[51] y pictórica explícitamente señalada por lo inesperado.

6.3.4 Campofrío (01)

En esta imagen homoespacial con valor heurístico, el jamón cocido es el dominio destino y el chupete es el dominio origen, es decir, se entiende determinada marca de fiambre en términos de un chupete. Esta proyección tiene lugar mediante varios

[51] El anuncio original de una cadena de radio incluye texto.

procedimientos. Por un lado, hay una metáfora de imagen ya que se superpone el esquema de imagen de un jamón cocido y el de un chupete originando una metáfora única, que no se usa en el razonamiento diario y que no tiene un sistema de expresiones lingüísticas relacionadas. Sin embargo, la proyección no es únicamente formal ya que nos muestra aspectos cognitivos del jamón anunciado destacando que es tan adecuado para los bebés como un chupete y, lógicamente, si es bueno para un bebé también lo será para el resto de la familia. Se trata de una metáfora de familiaridad multimodal verbovisual aunque, en nuestra opinión, el elemento verbal que contribuye a la metáfora no es tanto el eslogan como la marca. Además, podemos considerarla como una metáfora pictóricamente señalada por medio de lo inesperado y el parecido físico.

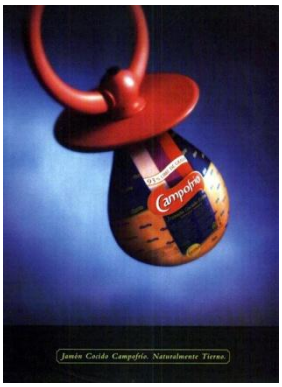


Ilustración 6.11. Campofrío (01)

6.3.5 Four Roses (01)

En este anuncio nos encontramos con la imagen de un tornado junto con la de un detalle del contenido de un vaso con la bebida anunciada. Ambas imágenes presentan cierto parecido formal triangular que se repite en la todo el anuncio. En nuestra opinión, se trata de una metáfora multimodal verbovisual debido a que aparece el elemento verbal con la marca de la bebida. A pesar de que hay cierta similitud formal por lo que podríamos

considerar que se trata de una metáfora de imagen, sin embargo creemos que se activa la metáfora primaria SIMILITUD ES PROXIMIDAD ya que al situarse próximos el tornado y la bebida entendemos que son similares. Además, podemos encontrar otra metáfora primaria: LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA. Este anuncio, y otros con la misma fórmula, explotan esta metáfora *aproximando* dos formas similares para que el espectador interprete que tienen naturalezas similares.

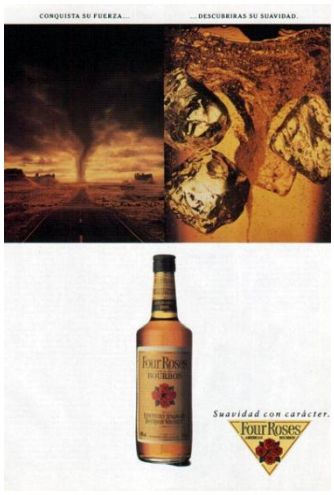


Ilustración 6.12 Four Roses (01)

Universidad de Alicante

Por otro lado, hemos encontrado que esta estructura en la que se coloca la imagen del dominio origen junto a la del dominio destino corresponde a la figura gramatical XYZ. En este caso nos encontraríamos con “Four Roses es el tornado de los whiskies” donde X (Four Roses) y Z (whiskies) pertenecen a un espacio de proyección mientras que Y (tornado) pertenece a otro espacio de proyección donde falta W (fenómenos meteorológicos). El espacios mental X/Z se proyecta en el espacio mental de Y/W. En resumen, se trata de una metáfora de correlación multimodal verbovisual, pictórica explícitamente señalada por lo inesperado y el parecido.

6.3.6 Gafetera

En este ejemplo del gato cafetera o la cafetera con forma de gato existe homoespacialidad. Al tratarse de un anuncio de una marca de café, deberíamos entender que el café (dominio destino) en términos del gato (dominio origen). Sin embargo, ¿qué conocimientos sobre los gatos se aplican a este determinado café? Tal y como el Groupe µ reconoce, más que una metáfora, "La Gafetera" es una especie de "palabra-maleta" o, mejor dicho "imagen-maleta". Así pues, no se trata de una metáfora sino de un espacio combinado formal, no conceptual.

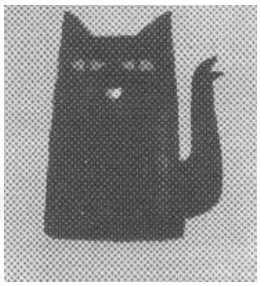


Ilustración 6.13. Gafetera

6.3.7 Hombre Reloj

En nuestra opinión, este ejemplo es similar a las imágenes de Arcimboldo donde la colocación de los elementos sugiere un ser humano. Hay homoespacialidad, hay espacio combinado, pero es formal, no conceptual.

6.3.8 Lassale (01)

Nos encontramos nuevamente con un ejemplo donde se utilizan las metáforas primarias SIMILITUD ES PROXIMIDAD y SIMILITUD ES ALINEACIÓN. Como la mariposa está cerca del reloj y en paralelo entendemos que son similares. Es decir, la proximidad y la alineación son metafóricas. La marca del reloj dirige la proyección de un dominio a otro convirtiendo al reloj en dominio destino. Si en lugar de una marca de un reloj hubiera sido, por ejemplo,

el título de una revista de naturaleza, sin duda la mariposa se consideraría dominio destino. Se trata, por tanto, de una metáfora de correlación, multimodal verbovisual, pictórica explícitamente señalada por parecido físico y por inesperado.

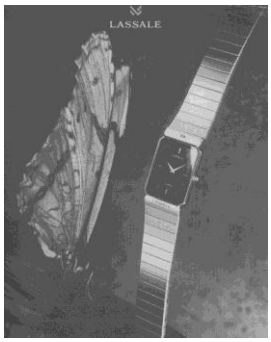


Ilustración 6.14. Lassale (01)

6.3.9 Planeta Vela

En esta imagen homoespacial de la Tierra-Vela con valor heurístico se activa la metáfora primaria LA CANTIDAD ES TALLA. Si la cantidad de recursos energéticos disminuye, la talla de la vela disminuye. Los recursos energéticos del planeta se entienden en términos de la vela porque la vela reduce su talla cuando se consume: LA CANTIDAD DE RECURSOS ENERGÉTICOS DE LA TIERRA ES LA TALLA DE UNA VELA.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Ilustración 6.15. Planeta Vela

Así pues, nos encontramos con dos imágenes que se funden no por sus similitudes formales sino por una proyección conceptual por lo que se trata de una metáfora de correlación monomodal visual porque creemos que el texto que acompaña el anuncio original reitera la metáfora y se entiende igualmente sin él. Además es una metáfora pictórica explícitamente señalada por lo inesperado.

6.3.10 Regaliz

Este ejemplo es una metáfora de familiaridad multimodal verbovisual generada por el texto por lo que no lo analizamos en detalle.

6.3.11 Renault (01)

Aquí encontramos otro ejemplo similar a Four Roses (01) donde hay dos imágenes distintas correspondientes al dominio origen y al dominio destino, una junto a la otra, activando la metáfora primaria SIMILITUD ES PROXIMIDAD. En la primera imagen encontramos un salvavidas que es el dominio origen y a continuación el volante de un coche que es el dominio destino. Están *próximos* metafóricamente, es decir, son similares. Por otro lado, también se encuentra presente la metáfora primaria LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA. Es decir, que el salvavidas y el volante del coche anunciado son circulares porque su naturaleza es similar, ambos salvan vidas. La dirección de la proyección se marca por el elemento verbal. Así pues se trata de una metáfora de correlación multimodalidad verbovisual.

Se puede observar en este ejemplo, como en el de Four Roses (01) que también que se puede parafrasear con la figura gramatical XYZ: “El airbag es el salvavidas de los coches” donde X (airbag) y Z (coche) pertenecen a un espacio de proyección mientras que Y (salvavidas) pertenece a otro espacio de proyección donde falta W (barco). El espacios

mental X/Z se proyecta en el espacio mental de Y/W. En el anuncio aparecen XYZ pero no W (el barco). En resumen, se trata de una metáfora de correlación, multimodal verbovisual, explícitamente señalada mediante lo inesperado y el parecido.

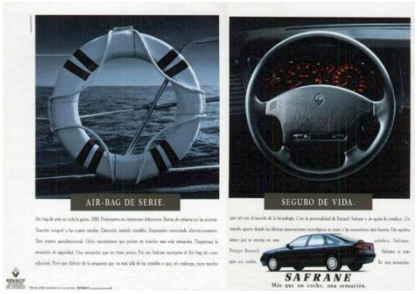


Ilustración 6.16. Renault (01)

6.3.12 Rifle (01)

Nuevamente, un ejemplo con una imagen al lado de otra donde se activan las metáforas primarias SIMILITUD ES PROXIMIDAD y LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA. El hombre y el águila están *próximos* además de que sus rostros tienen una *forma similar*, es decir, tienen naturalezas similares.

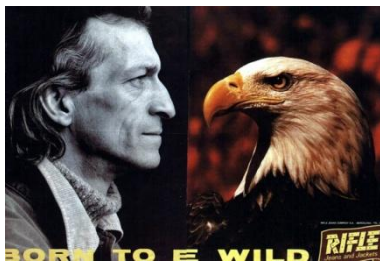


Ilustración 6.17. Rifle (01)

Es en virtud estas dos metáforas primarias que entendemos que el hombre es libre como un águila por llevar ropa de la marca anunciada. Además, entendemos que el ser humano es el dominio destino por la aparición de la marca. Así pues, se trata de una

metáfora de correlación multimodal verbovisual con un patrón similar a Adidas (01) o Four Roses (01) aunque en este caso la fórmula XYZ resulta forzada al verbalizarla "La persona que viste la marca Rifle es el águila de los humanos". En definitiva, se trata de una metáfora de correlación, multimodal verbovisual, pictórica explícitamente señalada mediante el parecido físico y lo inesperado.

6.3.13 Clerget (01) y (02)

En este anuncio homoespacial, observamos un zapato ocupando el lugar de una corbata. Es decir, que el zapato se entiende en términos de la corbata. La versión (01) es multimodal verbovisual pero la versión (02) es monomodal visual. En nuestra opinión, se busca resaltar que el zapato anunciado es tan elegante como la corbata y para ello se recurre nuevamente a las metáforas primarias LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA y SIMILITUD ES ALINEACIÓN. Así, el zapato es fotografiado de manera que resalta su similitud formal con la corbata para expresar su misma naturaleza. Por tanto, es una metáfora de correlación, multimodal verbovisual (01) y monomodal visual (02), pictórica explícitamente señalada mediante el parecido físico y la colocación inesperada.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



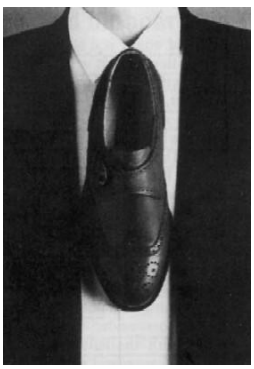


Ilustración 6.18. Clerget (01) y (02)

6.4 Ejemplos Recopilados/Películas

6.4.1 2001 (01), (02) y (03)

En *2001, A Space* Odissey (Kubrick, 1968), Giannetti destaca tres fragmentos como ejemplos de metáforas. En 2001 (01) dice que la música se usa de forma metafórica ya que cuando nace la inteligencia se introduce un fragmento de la música de Richard Strauss basada en las tesis de Nietzsche. En este caso se trataría de una metáfora multimodal audiovisual. La metáfora se marca por la entrada simultánea de la inteligencia con la música pero es necesario conocer el contexto de la composición para entenderla. En nuestra opinión, es una metáfora que se produce por la combinación de medios y es seguramente implícita.



Ilustración 6.19. 2001 (02)

El fragmento 2001 (02) corresponde al famoso montaje que pasa del hueso a la nave espacial. Para Giannetti, es una metáfora sobre la tecnología humana. Se trata de una metáfora monomodal visual. En nuestra opinión, se encuentran presentes nuevamente las metáforas primarias SIMILITUD ES PROXIMIDAD, SIMILITUD ES ALINEACIÓN, LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA. El plano del hueso y el plano de la nave se encuentran juntos, la trayectoria de los dos objetos es la misma y poseen una forma similar lo que fuerza al

espectador a ver su similitud. Es decir, que la metáfora es de correlación, explícitamente señalada debido al parecido físico y al salto temporal inesperado.

El fragmento 2001 (03) corresponde a la parte final de la película cuando aparece un feto flotando en el espacio como metáfora del nacimiento de una nueva inteligencia. Es una metáfora monomodal visual y creemos que es de correlación porque EL COMIENZO DE UNA NUEVA FORMA DE VIDA INTELIGENTE ES UN FETO es la reelaboración de las metáforas conceptuales LAS IDEAS SON PERSONAS y LAS TEORÍAS SON SERES CON UN CICLO DE VIDA. Podemos afirmar que si las ideas o las teorías *nacen*, *crecen* y *mueren*, aquí la metáfora se hace extensible a la inteligencia humana y, en definitiva, al ser humano. La metáfora es explícita señalada por lo inesperado.



Ilustración 6.20. 2001 (03)

6.4.2 Accident (01)

En este fragmento de *Accident* (Losey, 1967), se utiliza el sonido no sincrónico como metáfora de la alienación y soledad según Giannetti por lo que se incluye dentro de las metáforas multimodal audiovisual. A pesar de la carencia de investigaciones sobre metáforas auditivas, creemos que en este caso se trata de una reelaboración de la metáfora conceptual LA ARMONÍA INTERPERSONAL ES ARMONÍA MUSICAL. En esta escena no ha sincronía entre la imagen y el sonido, entre lo que vemos y lo que oímos, es decir, no hay armonía entre los dos sentidos, parecen estar *desacompasados*. Así pues, la metáfora

conceptual se ha reelaborado como FALTA DE ARMONÍA INTERPERSONAL ES DESINCRONÍA. En resumen, se trata de una metáfora de correlación, multimodal audiovisual, explícitamente señalada por la colocación inesperada del sonido con respecto a la imagen.

6.4.3 Best years (01) y (02)

En el filme *The best years of our lives* (Wyler, 1946), Whittock encuentra dos ejemplos de lo que denomina metáfora por substitución. En el primer fragmento, uno de los militares protagonistas llega a su casa pero dice que quiere salir a cenar para darse cuenta de que ha vuelto a la civilización aunque los siguientes planos son de bares y clubes nocturnos. En nuestra opinión, no existe una metáfora porque no se entiende la civilización en términos de bares nocturnos sino que se trata de causar un contraste. Es decir, nos encontramos ante el subtipo de metáfora de la ironía (Chamizo Domínguez, 2005) del que carecemos datos suficientes para su análisis.

El otro ejemplo de substitución es cuando uno de los militares protagonistas sube a un bombardero abandonado y entonces recuerda escenas vividas en la guerra pero no mediante flashbacks, que es el procedimiento convencional, sino con planos del ex-militar en el presente con sonidos procedente de bombarderos del pasado. Aquí la metáfora se genera por la diferencia entre lo que vemos y lo que oímos por lo que se trataría de una metáfora multimodal audiovisual. Existe la metáfora conceptual RECORDAR ES VOLVER A VER aunque en este caso sería RECORDAR ES VOLVER A OIR. Así pues, se trataría de una metáfora de correlación, multimodal audiovisual, explícitamente señalada por la colocación inesperada del sonido y la entrada simultánea.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.4 Birds (01)

En *The Birds* (Hitchcock, 1963), Whittock encuentra un ejemplo objeto correlativo en las tazas de té rotas que Mrs Breener se encuentra en la casa del granjero muerto. Las tazas son la vida doméstica rota. En este caso, no estamos de acuerdo con Whittock ya que las tazas ocupan un espacio lateral y reducido tanto en el encuadre como en la duración del plano como para que cumplan una función apreciable y además no existe parecido físico, ni colocación inesperada o entrada simultánea que marque la existencia de una metáfora.



Ilustración 6.21. Birds (01)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.5 Blow up (01) y (02)

De *Blow-up* (Antonioni, 1966), hemos recogido dos ejemplos distintos. El primero es la sesión fotográfica de alto contenido erótico que Whittock denomina metáfora de identidad afirmada donde la sesión fotográfica es una metáfora del acto sexual. En nuestra opinión, no se trata de una metáfora sino de sexo implícito entre el fotógrafo y su modelo.

El segundo fragmento es una metáfora que expresa el carácter de un personaje según Clifton. El protagonista se pelea por conseguir el mástil de una guitarra que luego desprecia lo que constituye una metáfora de su forma de ser: una vez que consigue lo que quiere deja de interesarle.

6.4.6 Braveheart (01)

En *Braveheart* (Gibson, 1995), la muerte del héroe se nos cuenta mediante una metáfora cinemática según Giannetti. Después del plano en el que el verdugo baja el hacha que le cortará la cabeza, lo que vemos es caer el pañuelo que Braveheart lleva consigo siempre y que es el único recuerdo de su amada.



Ilustración 6.22. Braveheart (01)

En nuestra opinión, la muerte del héroe se nos cuenta mediante una metáfora monomodal visual. Se trata de una metáfora de correlación junto con una metonimia. El pañuelo es una metonimia de Braveheart del tipo EL OBJETO USADO POR EL USUARIO. El pañuelo cae porque Braveheart muere ya que MORIR ES CAER. Pero también, junto a esta metáfora conceptual nos podemos encontrar con la metáfora LA VIDA ES UNA POSESIÓN PRECIOSA. En este caso, la posesión que más aprecia el héroe es el pañuelo de su amada por lo que la pérdida del pañuelo es la pérdida de su vida. MORIR ES CAER se une con LA MUERTE ES PERDER DE UNA POSESIÓN PRECIOSA y así la caída y pérdida del pañuelo (de Braveheart) es la muerte de de Braveheart. Sin embargo, consideramos que la metáfora no es explícita, no se marca sino que evita ver la muerte del héroe.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.7 Butch Cassidy (01)

La película *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (Hill, 1969) termina con un plano congelado de los protagonistas lo cual constituye una metáfora de su muerte según Giannetti. Consideramos que, efectivamente, se trata de una metáfora monomodal visual que se basa en la metáfora primaria EL TIEMPO ES MOVIMIENTO que tiene dos manifestaciones, o bien es el tiempo el que se mueve ("ya *pasó* la Navidad") o bien somos nosotros los que nos movemos hacia el tiempo ("*entramos* en primavera"). Los protagonistas salen de su escondrijo y entonces la imagen de los protagonistas se detiene mientras se hace zoom atrás, se vira la imagen a color sepia y oímos sonidos de gritos y disparos. Consideramos que el sonido no genera la metáfora sino que es la imagen detenida y el cambio del color lo que expresa metafóricamente la muerte de los protagonistas. Es decir, los personajes ya no se mueven hacia el tiempo, la muerte les *detiene*. Paralelamente, el movimiento hacia atrás indica que el tiempo *se aleja* de los personajes que, junto al virado a sepia característico de las fotografías antiguas, indica que es una historia *pasada*. Se trata de una metáfora explícitamente señalada al detener la imagen de forma inesperada.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.8 Caligari (01), Nosferatu (04), M (01)

Tratamos conjuntamente estos ejemplos pertenecientes respectivamente a *Das Kabinett des Doktor Caligari* (Wiene, 1919), *Nosferatu, Eine Simphonie des Grauens* (Murnau, 1922) y *M-Eine Stadt einen Mörder* (Lang, 1931) porque comparten una misma proyección metafórica: la muerte es una sombra. Se trata de una metáfora monomodal visual y de correlación que surge inevitablemente debido la existencia de las metáforas cognitivas LA VIDA ES LUZ/LA MUERTE ES OSCURIDAD, LO BUENO ES LUMINOSO/LO MALO ES OSCURO. Así, las sombras pueden considerarse metonimias de los asesinos pero la elección

de viene determinada por la concepción metafórica LA MUERTE/MALDAD ES OSCURIDAD. La metáfora se marca por lo inesperado de la selección aunque quizás ya ha sido tan utilizada que actualmente no se considera explícita.



Ilustración 6.23. Caligari (01), Nosferatu (04) y M (01)

6.4.9 Catch a Thief (01)

Cuando Mrs Stevens apaga un cigarrillo en un huevo frito en *To Catch a Thief* (Hitchcock, 1955), Whittock afirma que es una metáfora de la vulgaridad del personaje causada por ruptura de las reglas. En nuestra opinión, el acto define al personaje pero no es una metáfora de la vulgaridad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.10 Chien andalou

Para Whittock, este famoso fragmento de *Un chien andalou* (Buñuel, 1929) es un ejemplo de metáfora por yuxtaposición. Se trata de una metáfora monomodal visual de correlación basada en SIMILITUD ES PROXIMIDAD, SIMILITUD ES ALINEACIÓN aunque se fuerza la percepción de aspectos comunes basándose en el parecido formal entre el ojo con la luna y la nube con la navaja.

6.4.11 Ciociara (01)

En *La Ciociara* (Sica, 1960), Giannetti encuentra un zoom a primer plano que es una metáfora cinemática de la penetración sexual. El zoom, cuando pasa de angular a

teleobjetivo, crea la sensación de introducir al espectador en la escena. En este caso, la introducción del zoom es la introducción del pene del violador en la chica. Es un zoom metafórico ya que se entiende la penetración sexual en términos de un zoom. Creemos que es una metáfora monomodal visual de correlación porque se basa en las metáforas conceptuales UNA FUERZA ES UN OBJETO QUE SE MUEVE y LA INTIMIDAD EMOCIONAL ES PROXIMIDAD FÍSICA. En este caso, el zoom nos acerca creando la intimidad forzada, no deseada, de la violación. La metáfora es explícitamente señalada por el parecido físico de los dos movimientos.

6.4.12 Citizen Kane (01)

Los sucesivos fundidos *hasta* llegar a Xanadú en la secuencia inicial de *Citizen Kane* (Welles, 1940) son una metáfora de las barreras psicológicas que usa Kane para protegerse dice Giannetti. Al igual que la cámara penetra esas barreras, el periodista penetra en el enigma de la personalidad del personaje. En nuestra opinión, se trataría de una metáfora monomodal visual y de correlación ya que existen las metáforas conceptuales LAS RELACIONES SON RECINTOS, LA DISTANCIA EMOCIONAL ES DISTANCIA FÍSICA, EL YO ES UN CONTENEDOR y EL YO INTERIOR. Así pues, acercarse a Kane supone pasar de una barrera a otra, de una estancia a otra. Sin embargo, la metáfora es implícitamente señalada y no exige su lectura figurada.

6.4.13 Deserto rosso (01)

Whittock pone un ejemplo de metáfora por yuxtaposición procedente de la película *Deserto rosso* (Antonioni, 1964) en el que podemos ver detrás de la protagonista unas manchas de pintura en la pared que serían la metáfora de sus disturbios emocionales. En nuestra opinión, se trataría de una metáfora monomodal visual y es de correlación ya que

se aplican las metáforas primarias LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES. En este filme, el encuadre de Giuliana con manchas es un leitmotiv y nosotros encontramos más evidente otro plano que se encuentra hacia el final en el que las manchas se producen por una profundidad de campo mínima. En este caso, intervienen también la metáfora primaria SABER/ENTENDER ES VER. El estado mental de confusión de la protagonista se expresa metafóricamente mediante estas manchas borrosas que la rodean.



Ilustración 6.24. Manchas en *Deserto Rosso* (Antonioni, 1964)

6.4.14 Dr. Strangelove (01)

En el filme *Dr. Strangelove* (Kubrick, 1963) encuentra Whittock un ejemplo de identidad afirmada. Los miembros de la tripulación del B52 son filmados con un objetivo ojo de pez que los despersonaliza y los convierte en piezas de tecnología nuclear. Nosotros no estamos de acuerdo con esta afirmación. Al utilizar la lente citada se deforman los elementos situados en primer término y aumenta la perspectiva pero en nuestra opinión en este ejemplo no apreciamos que un término (las personas) sean entendidos en términos de otro (la tecnología nuclear).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.15 Enfant sauvage (01)

Para Giannetti, cuando el efecto de iris reduce el encuadre en torno al niño protagonista de *Enfant sauvage* (Truffaut, 1969) se produce una metáfora de la soledad del niño. Se trata de una metáfora monomodal visual y es de correlación ya que se basa en la metáfora primaria SABER/ENTENDER ES VER. Como el niño no oye, no entiende la realidad, es decir, no la ve. El círculo negro también se relaciona con la metáfora LO MALO ES OSCURO ya que el niño teme lo que no entiende. Por otro lado, concebimos que LAS RELACIONES SON RECINTOS y como podemos observar el iris crea un recinto donde el pequeño está solo. Así, pues este encuadre es metáfora pictórica explícitamente señalada por lo inesperado y por su parecido conceptual con la soledad del niño causada por su temor hacia una realidad que no comprende.



Ilustración 6.25. Enfant sauvage (01)

6.4.16 Eum spieva (01)

Según Clifton, este fragmento procedente de *Eum spieva* (Machaty, 1932) es un ejemplo de metáfora expresada por acciones paralelas. Nosotros, sin embargo, no consideramos metáfora la comparación de la escena de los amantes bailando con la del

marido traicionado que se suicida ya que no se conceptualiza una cosa en términos de otra ni existen marcas o señales para su lectura figurada.

6.4.17 Graduate (01)

Para Giannetti, el encuadre puede ser una metáfora del confinamiento tanto literal como psicológico. En la película *The Graduate* (Nichols, 1967) encuentra ejemplos de este último. En el fragmento seleccionado, la señora Robinson intenta seducir a Benjamin quien se encuentra acorralado. Podemos observar que en la escena donde la señora Robinson encierra a Benjamin la composición del clásico plano-contraplano son muy diferentes. Mientras que la mujer tiene un encuadre holgado, el del graduado es mucho más cerrado, el hombro de la seductora le pasa justo por el cuello y la cortina del fondo le reduce el margen espacial.



Ilustración 6.26. Graduate (01).

Es evidente que los dos encuadres nos transmiten sensaciones diferentes y en el primero el hombro de la señora Robinson *asfixia* a Benjamin. En nuestra opinión, aquí está presente la metáfora primaria LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES. Creemos que la diferencia de los dos encuadres se debe a que conceptualiza metafóricamente dos estados mentales, el de la señora Robinson es de libertad mientras que el de Benjamin es de

opresión. En definitiva, se trata de una metáfora monomodal visual y de correlación. Existe parecido físico entre el encuadre y el estado mental del personaje pero, en nuestra opinión, el grado explícito de la metáfora es menor que en otros ejemplos, por ejemplo, publicitarios.

6.4.18 Great Dictator (01) y (02)

En el primer fragmento procedente de *The Great Dictator* (Chaplin, 1940), tiene lugar el discurso en el falso idioma que para Clifton en una metáfora expresada por el sonido y para Whittock es una metáfora de distorsión. La metáfora es multimodal audiovisual debido a que intervienen los dos medios. En nuestra opinión, interviene la metáfora primaria LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA. En este caso, la forma del falso lenguaje remite a su naturaleza falsa.



Ilustración 6.27. Great Dictator (02)

El segundo fragmento de esta película tiene lugar en la barbería cuando los dos dictadores sucesivamente elevan las sillas donde se encuentran sentados para demostrar su autoridad lo cual constituye una metáfora expresada por manipulación según Clifton. Existe la metáfora conceptual CONTROL ES ARRIBA/SER CONTROLADO ES ESTAR ABAJO por lo

que podemos considera que existe un tratamiento humorístico de esta metáfora conceptual.

6.4.19 Greed (01)

En este fragmento de *Greed* (Stroheim, 1923), una mano dorada aprisiona a los protagonistas como metáfora de su codicia según Clifton. La avaricia se entiende como una mano que aprisiona.



Ilustración 6.28. Greed (01)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En nuestra opinión, es una metáfora monomodal visual de correlación ya que se activan las metáforas conceptuales LA MENTE ES UN CUERPO, LA CANTIDAD ES TALLA, LAS ACCIONES SON MOVIMIENTOS AUTOPROPULSADOS, ESTAR CONTROLADO POR ALGUIEN ES ESTAR EN SUS MANOS. Los dos cuerpos que aparecen son las mentes de los protagonistas porque concebimos que la mente es un cuerpo. La mano dorada es la avaricia seguramente por un procedimiento metonímico ya que el dinero se manipula con las manos. Además, la mano es muy grande porque remite a la cantidad de avaricia. Los personajes no se pueden mover porque no pueden actuar, están en manos de la avaricia, se encuentran bajo su control. Así pues, los cuerpos de los personajes que están dentro de una mano muy grande que les impide el movimiento son una metáfora de la mente de los personajes bajo el control de

una avaricia desmesurada. En resumen, es una metáfora monomodal visual y de correlación, pictórica explícitamente señalada por lo inesperado.

Martin extrae otro ejemplo de este filme como símbolo dramático cuando se identifica a la pareja protagonista como pájaros enjaulados y al amigo como un gato. En nuestra opinión, se trata de una metáfora monomodal visual. En este caso, se suman las metáforas de familiaridad y de correlación. Existe metáfora de familiaridad cuando se identifican los personajes con determinados animales por asociación de conceptos distintos con alguna característica común como sucede en "Aquiles es un *león*". Así, la relación de Marcus con sus antiguos amigos es de enemistad por lo que se les identifica con animales que son enemigos naturales como los gatos y los pájaros. Los pájaros se encuentran dentro de una jaula protegidos del gato pero al mismo tiempo atrapados por ella. En nuestra opinión, la jaula es lo que impide a Marcus reclamar el dinero del billete de lotería que le ofreció a Trina antes de que se casara. El matrimonio de sus antiguos amigos es pues al mismo tiempo un obstáculo para *el gato* pero una trampa sin salida para *los pájaros*. Creemos que para crear esta metáfora interviene la metáfora primaria LAS RELACIONES SON RECINTOS y EL MATRIMONIO ES UNA UNIDAD FISICA ENTRE DOS PARTES. Así, la relación de matrimonio de los protagonistas es una jaula. Por otro lado, debido al plano picado del gato y al contrapicado de la jaula, entendemos que *el gato* se encuentra en una posición *inferior* a la de *los pájaros* interviniendo la metáfora primaria ESTATUS SOCIAL ES ELVACIÓN VERTICAL. Por lo tanto, se trata de una metáfora monomodal de correlación, suma de familiaridad y de correlación, explícitamente señalada por el montaje inesperado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.20 Hamlet (01)

En Hamlet (Olivier, 1948), Clifton encuentra una metáfora expresada por el ángulo de la cámara cuando, mediante un picado, vemos que las puntas de las lanzas forman un círculo alrededor del rey agonizante. Como en otras ocasiones, Clifton no nos dice de qué es metáfora el círculo de lanzas. El rey usurpador, a pesar de estar herido de muerte, quiere ponerse de nuevo la corona y en ese momento las lanzas le rodean. Es cierto que, de no ser por el picado, no apreciaríamos que el rey está cercado pero en este caso nosotros no apreciamos la existencia de una metáfora visual ya que el rey está literalmente rodeado.

6.4.21 Imitation of life (01)

Para González Requena existe una metáfora pura en los créditos de inicio de *Imitation of life* (Sirk, 1958) donde el falso éxito se conceptualiza como la abundancia de diamantes que llena la pantalla. En nuestra opinión, los diamantes son una metonimia de la riqueza asociada al éxito social y económico del tipo OBJETO USADO POR EL USUARIO. Como CANTIDAD ES ELEVACIÓN VERTICAL, los diamantes van aumentando en cantidad conforme van completando la pantalla. Sin embargo, el valor de un diamante viene dado por su carencia, cuantos menos hay, mas valen. Así, se origina la metonimia de los créditos iniciales: DIAMANTES FALSOS ES ÉXITO FALSO.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.22 Jules et Jim (01) y (02)

Según Giannetti, la composición de la imagen puede ser una metáfora y un ejemplo lo constituye el filme *Jules et Jim,* (Truffaut, 1961) donde abundan las composiciones triangulares que tienen que ver con la relación de los tres protagonistas. En nuestra opinión, se trata de la expresión metafórica visual de la metáfora primaria LA NATURALEZA

DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA. Así pues, son metáforas monomodales visuales y de correlación donde la forma triangular remite a la naturaleza de la entidad.

En esta misma película, el plano aéreo que aparece en el fragmento Jules et Jim (02) es, según Giannetti, una metáfora de la felicidad de Jim. En nuestra opinión, se trataría de una metáfora monomodal visual de correlación ya que existe la metáfora conceptual FELIZ ES ARRIBA. Tanto en este caso como en el anterior, se trata de metáforas pictóricas implícitamente señaladas ya que no es necesaria su lectura metafórica para entender el relato.



Ilustración 6.29. Jules y Jim, (01)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.23 Letzte Mann (01) y (02)

Clifton extrae del filme *Letzte Mann* (Murnau, 1924) un ejemplo de metáfora expresada por situación cuando jubilan al viejo portero y al quitarle el uniforme se le cae el botón de la chaqueta. En nuestra opinión, no se trata de una metáfora sino de una metonimia ya que el uniforme representa a este portero cuyo trabajo es su vida por lo que despojarle de su chaqueta significa despojarle de su vida. Dado que el uniforme es una metonimia del portero, todo lo que le pase al primero se entiende en referencia al segundo. Así, cuando se cae el botón, el significado de viejo y gastado se proyecta sobre el usuario.

6.4.24 Limelight (01)

Clifton pone como ejemplo de metáfora expresada por iluminación el fragmento de *Limelight* (Chaplin, 1952) donde Calvero, olvidado por todos, queda poco a poco a oscuras. Se entiende así la tristeza y soledad de Calvero en términos de oscuridad. Se trata, por tanto, de una metáfora monomodal visual de correlación ya que están presentes las metáforas conceptuales TRISTE ES OSCURO y LA MUERTE ES OSCURIDAD. La tristeza de Calvero se debe a que no es correspondido sentimentalmente, porque se siente abandonado, viejo y profesionalmente acabado. Aunque el viejo payaso se queda en sombras justificadamente porque apagan las luces, consideramos que la oscuridad en la que es sumido es una expresión metafórica explícitamente señalada por lo inesperado y el parecido físico entre lo que sucede y lo que metaforiza.

6.4.25 Love story (01)

En el filme *Love Story* (Hiller, 1970), hay un travelling circular en la escena de la boda que Giannetti considera que es una metáfora del matrimonio por su similitud con el símbolo del anillo. En nuestra opinión, el movimiento se debe a la existencia de la metáfora primaria LAS RELACIONES SON RECINTOS ya que el travelling circular genera un círculo imaginario que introduce a los personajes en un recinto. La metáfora EL YO ES UN CONTENEDOR se transforma es esta escena mediante el movimiento en EL NOSOTROS ES UN CONTENEDOR. Así pues, se trata de una metáfora de correlación multimodal audiovisual ya que el audio contribuye a generar la metáfora.

6.4.26 M (01) y M (02)

M-Eine Stadt einen Mörder (Lang, 1931), además de por el uso de la sombra del asesino que ya hemos comentado, es citado como ejemplo de metáfora por varios autores.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para Clifton, existe una metáfora cuando la madre grita el nombre de la niña en planos vacíos. Para Metz, el globo atrapado por los cables de la luz es un ejemplo de metonimia puesta en paradigma mientras que la pelota de la niña lo es de metonimia puesta en sintagma.

En nuestra opinión, los gritos de la madre sobre los planos vacios es una metáfora de correlación multimodal audiovisual. Es de correlación porque existen las metáforas primarias EXISTIR ES ESTAR LOCALIZADO AQUÍ, EXISTIR ES SER VISIBLE. Se grita su nombre pero la niña no está aquí, no la vemos luego ya no existe. A continuación vemos una pelota y un globo, objetos de una niña *invisible*, que ya no *está aquí*, es decir, que ha muerto.

6.4.27 Metropolis (01)

Uno de los ejemplos cinematográficos de homoespacialidad metafórica de Carroll es el que aparece en *Metropolis* (Lang, 1926). En esta película una máquina en la que trabajan unos obreros explota mientras que el concienciado hijo del dueño de la fábrica exclama “Moloch” y, mediante un fundido, la máquina se convierte en un rostro (la puerta principal es una boca).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante





Ilustración 6.30 Metropolis (01)

En nuestra opinión, se trata de una metáfora de correlación monomodal verbovisual. Por un lado, interviene la metáfora primaria EL MATERIAL NECESARIO PARA UN PROCESO ES COMIDA. Como las máquinas funcionan con los obreros, la máquina tiene boca y los obreros son su comida. Por otro lado, Moloch es un dios que necesita el sacrificio de personas para aplacarse como la fábrica necesita el sacrificio de los obreros para funcionar. Es decir, que tanto Moloch como la fábrica *se alimentan* de personas. La metáfora es explícita señalada por el parecido físico y por lo inesperado.

6.4.28 Modern Times (01)

El rebaño de ovejas fundido con la muchedumbre que aparece al comienzo de *Modern Times* (Chaplin, 1935) es un ejemplo frecuente de metáfora visual. Para Whittock es un ejemplo de comparación, para Metz es un ejemplo de metáfora puesta en sintagma y para Martin es un ejemplo de metáfora ideológica. Nosotros consideramos que se trata de una metáfora de familiaridad monomodal visual. Es metáfora de familiaridad porque se basa en la semejanza que se establece entre un grupo de personas y un rebaño cuyo reflejo también lo encontramos verbalmente en castellano. Este es un ejemplo de metáfora pictórica explícitamente señalada según Forceville.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.29 Now wodzie (01) y (02)

Un ejemplo de metáfora por substitución lo encuentra Whittock en la película *Nóz w wodzie (*Polanski, 1962) cuando la cámara, en lugar de seguir a los amantes que desaparecen del encuadre, nos muestra los temblores de la vela como metáfora de los espasmos sexuales. A pesar de que vemos la vela flamear todo el rato, es cuando desaparecen los personajes cuando la vela ondea con más fuerza y el plano se mantiene suficiente tiempo como para no pasar desapercibido. Creemos que se trata de una

metáfora monomodal visual de correlación ya que intervienen las metáforas conceptuales LA EMOCIÓN ES AGITACIÓN FÍSICA y LAS RELACIONES SON UN BARCO. Así, cuando se agita la vela entendemos que es una metáfora de las emociones de los personajes. Sin embargo, consideramos que es implícitamente señalada.

En esta misma película, Whittock encuentra lo que denomina un objeto correlativo en el cuchillo por sus connotaciones fálicas. En todo caso, nosotros no observamos motivos para considerarlo una metáfora visual ya que no se destaca el parecido físico, ni se coloca de forma inesperada o simultánea.

6.4.30 Orphee (01)

En *Orphée* (Cocteau, 1949) el movimiento inverso es una metáfora, según Giannetti, del retorno del Infierno. En nuestra opinión, se trata de una metáfora monomodal visual de correlación ya que tiene que ver con nuestra concepción del tiempo que bien se entiende como algo que se mueve hacia nosotros, o bien somos nosotros los que nos movemos en él. En este caso, el personaje regresa a un tiempo pasado, luego se activa la metáfora primaria LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO ES MOVIMIENTO A LO LARGO DE UN SENDERO. La muerte es el final del sendero. El personaje de Orfeo viaja hasta el final del sendero y luego, *vuelve sobre sus pasos*, recorre hacia atrás el sendero del tiempo hasta regresar a la vida.

6.4.31 Otto et mezzo (01) y (02)

Del filme *Otto e mezzo* (Fellini, 1963) hemos extraído dos fragmentos. El primero es, según Clifton, una metáfora del estado interno del protagonista que se eleva por encima del tráfico y flota en el cielo. Creemos que aquí se activa la metáfora LA MENTE ES UN CUERPO ya que no es Guido el que sale flotando sino su mente. Por otro lado, existe la

metáfora conceptual EL CONTROL MENTAL ES CONTROL FÍSICO, y aquí, la mente deja de tener ese control físico que ejerce la fuerza gravitatoria y sale flotando. El cuerpo que sale volando es el dominio origen de una mente que vaga sin control. Así pues se trata de una metáfora de correlación, monomodal visual, explícitamente señalada por lo inesperado.

En esta misma película, Whittock encuentra un ejemplo de lo que denomina comparación explícita cuando llega el tren del mismo modo que llega la amante del protagonista. En nuestra opinión, no encontramos evidencias para conceptualizar a la amante en términos del tren.



Ilustración 6.31. Otto e mezzo (01)

Universidad de Alicante

6.4.32 Passion (01)

El final de la película *En passion* (Bergman, 1979) es, según Giannetti, una metáfora de la desintegración psicológica del personaje mediante el grano de la película. El personaje central descubre que la mujer que parecía haber sido una amante esposa y madre golpeada por la muerte de sus seres queridos fingió un accidente que mató a su hijo y a su marido cuando éste intentó dejarla. Tras desvelar el verdadero rostro de su amante y casi sufrir el mismo destino, el personaje se mueve de un lado a otro mientras la cámara hace un zoom de acercamiento y la imagen se hace cada vez más y más granulada, una metáfora de la

desintegración psicológica del personaje. Por tanto, la desintegración de la imagen es la desintegración del personaje. El dominio origen es la imagen desenfocada y el dominio destino es el estado psicológico del personaje, es decir, LA DESINTEGRACIÓN DEL PERSONAJE ES LA DESINTEGRACIÓN DE LA IMAGEN DEL PERSONAJE. Aquí están presentes las metáforas EL YO INTERIOR, LA PÉRDIDA DEL YO, LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA. El yo interior del personaje, después de la tensión psicológica sufrida, tiene una forma desdibujada que remite metafóricamente a su estado totalmente deshecho. Se trata, por tanto, de una metáfora de correlación, monomodal visual, pictórica explícitamente señalada por lo inesperado de la imagen.

6.4.33 Paths of glory (01) y (02)

Para Giannetti, en *Paths of Glory* (Kubrick, 1957) se expande la metáfora presente en el título con planos de recorridos que resaltan la estupidez militar. Efectivamente, en el título del filme encontramos una metáfora que tiene que ver con la metáfora conceptual LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS donde los medios para alcanzar dichos propósitos son caminos. Sin embargo, la metáfora se utiliza con un sentido irónico ya que los soldados no alcanzan la gloria sino la muerte. Es decir, que los travelling deberían entenderse en primer lugar en sentido metafórico y luego en su sentido final irónico por lo que constituiría un subtipo de metáfora (Chamizo Domínguez, 2005).

6.4.34 Potemkin (01)

Según Martin, en este filme de *Brozenosez Potemkin* (Eisenstein, 1925) existe un símbolo cuando el pope lanza su discurso mientras le sale humo por detrás y cuando los amotinados se encuentran cubiertos por el toldo. Como ya hemos comentado con

anterioridad, la distinción entre símbolo y metáfora de los autores que tratan la metáfora en la imagen es confusa y arbitraria por lo que nosotros no la mantenemos.

En el caso del pope, consideramos que se trata de una metáfora de correlación, monomodal visual, pictórica explícitamente señalada. Se basa en las metáforas conceptuales EL CUERPO ES UN CONTENEDOR DE EMOCIONES y LAS EMOCIONES SON UN FLUÍDO DENTRO DE UN CONTENEDOR. El humo que sale del pope remite a su estado emocional. En cuanto a los planos del los amotinados cubiertos por el toldo para sugerir terror, no consideramos que sean una metáfora ya que no creemos que se conciba el concepto del fusilamiento en términos de otro.

6.4.35 Psycho (01)

De *Psycho* (Hitchcock, 1968), Whittock extrae dos tipos diferentes de metáforas en la secuencia donde Marion Crane es asesinada en la ducha. Por un lado, hay una identidad afirmada cuando se entiende que la ducha es tanto corporal como espiritual. Por otro lado, hay una ruptura de las reglas al ser asesinada la protagonista al principio del filme. En nuestra opinión, estos ejemplos no son metáforas visuales sino que pertenecen al ámbito del guión o la narración lo que excede los límites de nuestro análisis.

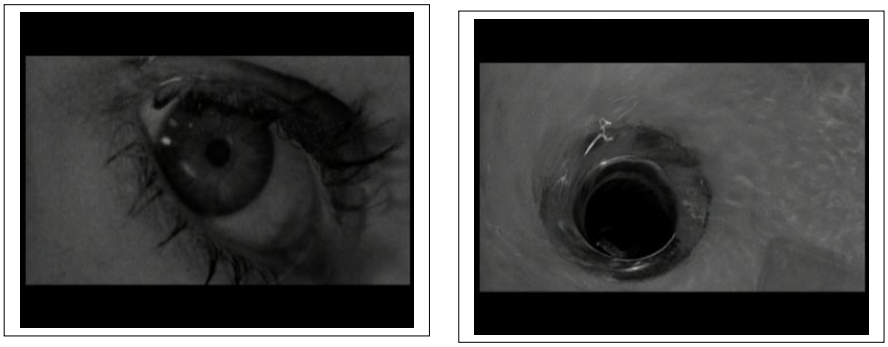


Ilustración 6.32. Psycho (01)

Sin embargo, es esta famosa escena nosotros apreciamos la utilización de la metáfora conceptual LA VIDA ES UN FLUIDO. El agua cae por el desagüe y, mediante un fundido, se pasa del desagüe al ojo poniendo de relieve su parecido. La vida se escapa de los ojos de la protagonista como el agua se escapa por el desagüe. Así, nos encontramos con una metáfora monomodal visual de correlación explícitamente señalada por el parecido físico y la incongruencia.

6.4.36 Repulsión (01)

Para Clifton, el primer plano inexpresivo con el que empieza *Repulsion* (Polanski 1965) es una metáfora de la vida de la mujer. Es decir, que la vida de la mujer se entendería en términos de su la cara inexpresiva. En nuestra opinión, sin embargo, es difícil hablar de metáfora visual aquí ya que están en un salón de estética y no encontramos razón alguna para entender que se está conceptualizando un dominio en términos de otro.

6.4.37 Strada (01)

Para Whittock un ejemplo de metonimia es la asociación de Gelsomina a la canción que canta en el filme *La strada* (Fellini, 1954). En este caso, nos encontraríamos ante LA PARTE POR EL TODO ya que la canción es un rasgo del personaje de Gelsomina.

6.4.38 Strangers of a train (01)

Whittock encuentra en este fragmento de *Strangers of a train* (Hitchcock, 1951) un ejemplo de metáfora por ruptura de las reglas. En un partido de tenis, el antagonista, al contrario que el resto del público, no sigue el movimiento de la pelota sino que mira fijamente al protagonista. Nosotros no consideramos que esta actitud sea una metáfora de su obsesión sino que define al personaje.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.4.39 Taxi Driver (01)

Para Whittock existe un tipo de metáfora basada en la distorsión que consiste en la selección obsesiva o punto de vista radical que encontramos en filmes como *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) donde la iluminación de determinadas secuencias convierten a la ciudad en una visión infernal y lujuriosa. No explica, sin embargo, qué tipo de iluminación es esa ni por qué causa esa sensación, ni en qué secuencias concretas se puede apreciar. En nuestra opinión, podemos encontrar en este filme multitud de expresiones visuales de la metáfora primaria LO BUENO ES LUMINOSO/LO MALO ES OSCURO. Este tipo de metáforas que explotan esta conceptualización escena son monomodales visuales pero no se trata de metáforas explícitas.



Ilustración 6.33. Taxi Driver (01)

6.4.40 Tom Jones (01)

Para Giannetti, la aceleración se asocia a la falta de control y la mecanización. En *Tom Jones* (Richardson, 1963) encuentra un ejemplo de esta técnica para expresar metafóricamente el comportamiento predecible de los personajes. Nosotros consideramos que se trata de una metáfora de correlación monomodal visual basada en las metáforas primarias ACCIÓN ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO y COMPULSIÓN ES UNA FUERZA

IRRESISTIBLE. Vemos a los personajes a moverse aceleradamente como metáfora de su acción compulsiva.

6.4.41 Treasures of Sierra Madre (01)

Del cruce de una yuxtaposición y una comparación explícita se obtiene un paralelismo y en la película *The Treasures of the Sierra Madre* (Huston, 1947) Whittock encuentra composiciones visuales que son ejemplo de este tipo de metáfora. En nuestra opinión, si la composición triangular se entiende metafóricamente como relación triangular es porque aplicamos la metáfora primaria LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA. En todo caso, no es una metáfora explícitamente señalada.



Ilustración 6.34. Treasures of Sierra Madre (01)

6.4.42 Vertigo (01)

Whitthock considera que el plano subjetivo donde se nos muestra el vértigo del protagonista en *Vertigo* (Hitchcock, 1958) es una metáfora de distorsión ya que hay un movimiento ascendente junto a otro descendente que deforma la imagen. En esta ocasión, se trata de mostrar visualmente una sensación pero no de experimentar el vértigo en términos de otra cosa en nuestra opinión.

6.4.43 Vivre sa vie (01) y (02)

En el filme *Vivre sa vie* (Godard, 1962), Whittock encuentra un ejemplo de metonimia y un ejemplo de sinécdoque. Cuando se nos muestra una percha donde Nana cuelga la ropa, entendemos que va a tener lugar una transacción sexual por lo que es una sinécdoque ya que es la parte (la percha) por el todo (quitarse la ropa para mantener relaciones sexuales). Por otro lado, cuando Nana habla con un falso fotógrafo de su futuro como actriz, el encuadre corta a los personajes porque, según Whittock, ninguno de los dos existe para el otro como persona completa.



Ilustración 6.35. Vivre sa vie (02)

Universidad de Alicante

Como ya hemos comentado con anterioridad, la Lingüística Cognitiva considera que la sinécdoque es un caso especial de metonimia por lo que ambos son ejemplos de una misma figura. Empezando por la percha, vemos parte del cuello de Nana con una mano encima y una percha vacía. No estamos de acuerdo con Whittock en considerar que la percha es una metonimia de las transacciones sexuales de Nana. Para que haya metonimia es necesario que sólo haya un término conceptual y que ese término se refiera a otra entidad del mismo esquema al que pertenece. La percha puede ser una metonimia de desvestirse y, a su vez, desvestirse es una metonimia de mantener relaciones sexuales. El

cuello desnudo es, a su vez, una metonimia de Nana desnuda. Por tanto, la imagen es una suma de metonimias de la actividad del personaje.



Ilustración 6.36. Vivre sa vie (01)

Por otro lado, cuando la cámara corta a los personajes es una metonimia según Whittock porque la imagen incompleta es la persona incompleta. En nuestra opinión, se trata de una metáfora de correlación monomodal visual que tiene que ver con LAS RELACIONES SON RECINTOS, EL AMOR ES UNA UNIDAD, LO CORRECTO ES ESTAR EN EL LUGAR ADECUADO. En esta conversación en la que cada personaje se mueve por su propio interés sin considerar al otro, no vemos prácticamente nunca a los dos juntos en el mismo recinto del encuadre y, además, los personajes parecen estar descolocados. Así pues, creemos que este encuadre responde a la metáfora UNA RELACIÓN INCORRECTA ES UN RECINTO INADECUADO.

6.4.44 Wild Bunch (01)

Para Giannetti, mediante el montaje rápido y los movimientos de cámara que encontramos en las secuencias de acción del filme *The Wild Bunch* (Peckinpah, 1969), el director expresa metafóricamente la confusión que genera la violencia. Es decir, que el movimiento de la cámara es la agitación emocional. Podemos observar en este fragmento la diferencia conceptual entre la escena tranquila y la escena violenta. Mientras que en el

primer caso la duración de los planos es de varios segundos y apenas hay movimientos de cámara, en el segundo caso la duración de los planos es de un segundo y abundan los movimentos de cámara lo que transmite una mayor agitación. En nuestra opinión, la diferencia se debe a la existencia de la metáfora conceptual LA EMOCIÓN ES AGITACIÓN FÍSICA. Ya que cuanto mayor es la emoción, mayor es la agitación física, los movimientos de cámara y el montaje rápido son la expresión metafórica de emociones violentas por lo que nos encontramos con una metáfora monomodal visual de correlación.

6.5 Resumen y Conclusiones

Hemos analizado ochenta y tres ejemplos recopilados la luz de las Teoría Integrada de la Metáfora Primaria de los cuales diecinueve no consideramos que sean metáfora visuales porque no se entiende un concepto en términos de otro ni lo estructuran. Cinco de los ejemplos son metonimias y cuatro son, siguiendo a Chamizo Domínguez (2005) el subtipo de metáfora que corresponde a la ironía.

Para Forceville, las metáforas denominadas visuales pueden ser metáforas monomodales o multimodales. Las primeras se caracterizan por que el dominio origen y el dominio destino pertenecen al mismo medio mientras que en las segundas los dominios pertenecen a distintas modalidades. En nuestra opinión, esta definición no es exacta ya que el dominio origen y el dominio destino son conceptuales. Es más preciso afirmar que la metáfora es una proyección de dominios en el sistema conceptual que puede tener manifestación monomodal o multimodal. Es monomodal cuando sólo interviene una modalidad de información, por ejemplo en las metáforas verbales, en las metáforas visuales o en las metáforas auditivas. La metáfora es multimodal cuando interaccionan varias modalidades de información en la metáfora. Por ejemplo, hemos observado que en

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

las metáforas verbovisuales publicitarias la información verbal dirige las proyecciones hacia uno u otro sentido mientras que en las metáforas audiovisuales cinematográficas se crea una incongruencia entre imagen y sonido.

La distinción de Forceville entre metáforas explícitamente e implícitamente señaladas nos parece imprecisa y difícil de aplicar en ocasiones ya que es imposible establecer el límite. Es cierto que hay metáforas que son más evidentes, como las publicitarias, y otras que son más sutiles, como algunas de las cinematográficas. En nuestra opinión, la diferencia se encuentra en el grado de elaboración de las metáforas cognitivas en las que se basan. Por un lado, existen expresiones metafóricas visuales de metáforas primarias necesarias para organizar la realidad que tenemos tan interiorizadas que no somos conscientes de su existencia. Por otro lado, nos podemos encontrar con metáforas visuales que prolongan, elaboran, combinan y/o cuestionan las metáforas conceptuales. En resumen, más que explícitamente o implícitamente señaladas, consideramos conveniente hablar de mayor o menor complejidad y/o elaboración. Así, Viol es un ejemplo de metáfora monomodal visual muy compleja debido a que intervienen metáforas de imagen y de correlación reelaboradas mientras que Graduado (01) es una expresión visual de una metáfora primaria. En nuestra opinión, los denominados filmes con una puesta en escena formalista poseen una mayor cantidad de metáforas visuales elaboradas mientras que una puesta en escena transparente contendrá en menor medida o elaboración.

En cuanto a la forma que adquieren las metáforas en el corpus audiovisual, Forceville sugiere el parecido físico, la colocación de un objeto de manera inesperada y la aparición simultánea a la que hemos añadido la homoespacialidad heurística de Carroll

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

como una más. Estos procedimientos aparecen tantos en metáforas de correlación como de familiaridad.

La Teoría de la Integración Conceptual es un marco adecuado para aplicar al corpus audiovisual. Hemos comprobado que en publicidad colocar la imagen correspondiente a un dominio junto a otra imagen del otro dominio puede formalizarse bajo la forma gramatical XYZ. El orden o dirección es indiferente. También hemos comprobado que en las metáforas más complejas a veces interviene un espacio combinado. Por otro lado, algunos ejemplos catalogados como metáforas corresponden, sin embargo, al blending formal.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Título	Tipo	Modo	Dominios	Forma	Manifest.
Accidente de coche	Familiaridad Blend	Monomodal Visual	ACCIDENTE ES COMBATE	Inesperado	Pictórica Explícita
Judío Ortodoxo	Familiaridad Blend	Monomodal Visual	MURO ES CAJERO	Inesperado Homoesp.	Pictórica Explícita
Capitán Haddock	Correlación	Monomodal Visual	OJOS SON RECIPIENTES	Inesperado Homoesp.	Pictórica Explícita
Runa ojos	Correlación	Monomodal Visual	OJOS SON RECIPIENTES	Inesperado Homoesp.	Pictórica Explícita
Courmayeur					
Libraire					
Mat. Arnolfini					
Mt St. Victoire					
Junge Frau					
Park bei Lu					
Promenades					
Isla Rügen					
Tres edades del hombre					
Viol	Correlación Familiaridad	Monomodal Visual	EL ROSTRO ES UN CUERPO	Inesperado Parecido Homoesp.	Pictórica Explicita
Adidas (01)	Correlación	Multimodal Verbovisual	LLEVAR BAÑADOR ADIDAS APROXIMA AL DELFÍN	Inesperado Parecido Homoesp.	Pictórica Explicita

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Título	Tipo	Modo	Dominios	Forma	Manifest.
Audi (01)	Familiaridad	Multimodal Verbovisual	LOS AIRBAGS SON LOS NIÑOS	Inesperado Parecido	Pictórica Explicita
Auriculares	Correlación Blend	Multimodal Verbovisual	LOS AURICULARES SON LADRILLOS	Inesperado Homoesp.	Pictórica Explicita
Campofrío	Familiaridad Blend	Multimodal Verbovisual	EL JAMÓN ES UN CHUPETE	Inesperado Parecido Homoesp.	Pictórica Explicita
Four Roses	Correlación XYZ	Multimodal Verbovisual	LA BEBIDA ES UN TORNADO	Inesperado Parecido	Pictórica Explicita
Gafetera	Blend Formal		EL CAFÉ ES UN GATO	Inesperado Homoesp.	Pictórica Explícita
Hombre-Reloj	Blend Formal			Inesperado Parecido Homoesp.	Pictórica Explícita
Lassale (01)	Correlación XYZ	Multimodal Verbovisual	EL RELOJ LASSALE ES MARIPOSA	Inesperado	Pictórica Explícita
Planeta Vela	Correlación	Multimodal Verbovisual	EL PLANETA ES UNA VELA	Inesperado Parecido Homoesp.	Pictórica Explícita
Regaliz	Familiaridad	Multimodal Verbovisual	LA REGALIZ ES JOYAS		Combinación Explícita
Renault (01)	Correlación XYZ	Multimodal Verbovisual	EL AIRBAG ES SALVAVIDAS	Inesperado Parecido	Pictórica Explícita

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Título	Tipo	Modo	DOMINIOS	Forma	Manifest.
Rifle	Correlación ¿XYZ?	Multimodal Verbovisual	EL QUE VISTE RIFLE ES ÁGUILA	Inesperado Parecido	Pictórica Explícita
Clerget	Correlación Blend	Multimodal Visual	EL ZAPATO ES CORBATA	Inesperado Parecido Simultáneo Homoesp.	Pictórica Explícita
2001 (01)		Multimodal Audiovisual	NACE LA INTELIGEN-CIA	Simultáneo	Combinación Implícita
2001 (02)	Correlación	Monomodal Visual	EL HUESO ES LA NAVE	Inesperado (Montaje) Parecido	Pictórica Explícita
2001 (03)	Correlación	Monomodal Visual	NACE UNA NUEVA INTELIGEN-CIA	Inesperado	Pictórica Explícita
Accident	Correlación	Multimodal Verbovisual	LAS RELACIONES SON ARMONÍA	Inesperado Sonido	Combinación Explícita
Best Years (01)	Ironía				
Best Years (02)	Correlación	Multimodal Audiovisual	RECORDAR ES VOLVER A VIVIR	Inesperado Simultáneo (Sonido)	Combinación Explícita
Birds (01)					
Blow up (01)					
Blow up (02)					
Braveheart	Correlación	Monomodal Visual	MORIR ES CAER	Inesperado Parecido	Pictórica Implícita

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Título	Tipo	Modo	DOMINIOS	Forma	Manifest.
Butch Cassidy	Correlación	Multimodal Verboaudiovisual	TIEMPO ES MOVIMIENTO	Inesperado Parecido	Pictórica Explícita
Caligari (01)	Correlación	Monomodal Visual	LA MUERTE ES OSCURIDAD	Parecido	Pictórica Explícita
Catch a Thief (01)					
Chien andalou (01)	Familiaridad	Monomodal Visual	CORTAR UN OJO ES PASAR UN NUBE POR LA LUNA	Inesperado Parecido	Pictórica Explícita
Ciociara (01)	Correlación	Monomodal Visual	UNA VIOLACIÓN ES UN ZOOM	Parecido	Pictórica Explícita
Citizen Kane (01)	Correlación	Monomodal Visual	PROTEGERSE ES PONER BARRERAS	Parecido	Pictórica Implícita
Deserto Rosso (01)	Correlación	Monomodal Visual	CONFUSIÓN ES LUGAR MANCHADO	Parecido Inesperado	Pictórica Implícita
Dr. Strangelove (01)					
Enfant Sauvage (01)	Correlación	Monomodal Visual	LA SOLEDAD ES AISLARSE	Parecido Inesperado	Pictórica Explícita
Eum spieva (01)					
Graduate (01)	Correlación	Monomodal Visual	AGOBIADO ES ENCERRADO	Encuadre	Pictórica Implícita
Great Dictator (01)	Correlación	Multimodal Verbovisual	DISCURSO FALSO ES LENGUAJE FALSO	Parecido	¿?
Great Dictator (02)	Ironía				

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Título	Tipo	Modo	DOMINIOS	Forma	Manifest.
Greed (01)	Correlación Blend	Monomodal Visual	LA AVARICIA ATRAPA	Inesperado	Pictórica Explícita
Greed (02)	Familiaridad	Monomodal Visual	EL GATO MARCUS NO PUEDE ATRAPAR A LA PAREJA DE PÁJAROS EN SU JAULA DORADA	Inesperado Homoesp.	Pictórica Explícita
Hamlet (01)					
Imitation of life (01)	Metonimia				Pictórica Explícita
Jules et Jim (01)	Correlación	Monomodal Visual	RELACIÓN DE TRES ES TRIÁNGULO	Parecido	Pictórica Implícita
Jules et Jim (02)	Correlación	Monomodal Visual	FELICIDAD ES ARRIBA	Parecido	Pictórica Implícita
Letze Mann (01)	Metonimia				Pictórica Implícita
Limelight (01)	Correlación	Monomodal Visual	TRISTEZA ES OSCURIDAD	Parecido	Pictórica Explícita
Love Story (01)	Correlación	Monomodal Visual	MATRIMONIO ES UNIDAD	Parecido	Pictórica Implícita
M (01)	Correlación	Monomodal Visual	LA MUERTE ES OSCURIDAD	Parecido	Pictórica Explícita
M (02)	Correlación	Multimodal Verbovisual	EXISTIR ES AQUÍ	Simultáneo Sonido	Combinación Explícita
M (02)	Metonimia				Pictórica Explícita

Título	Tipo	Modo	DOMINIOS	Forma	Manifest.
Metropolis (01)	Correlación	Multimodal Verbovisual	EL MATERIAL NECESARIO PARA UN PROCESO ES COMIDA	Inesperado Parecido Homoesp	Pictórica Explícita
Modern Times (01)	Familiaridad	Monomodal Visual	LA MUCHEDUM-BRE ES UN REBAÑO	Inesperado Parecido Homoesp.	Pictórica Explícita
Nosferatu (01)	Correlación	Monomodal Visual	LA MUERTE ES OSCURIDAD	Parecido	Pictórica Explícita
Noz Wodzie (01)	Correlación	Monomodal Visual	ORGASMO ES AGITACIÓN DE UNA VELA	Inesperado Parecido	Pictórica Implícita
Noz wodzie (02)					
Orphee (01)	Correlación	Monomodal Visual	EL PASADO ES ATRÁS	Parecido	Pictórica Explícita
Otto e mezzo (01)	Correlación	Monomodal Visual	NO ESTAR EN LA REALIDAD ES DEJAR VOLAR LA MENTE	Inesperado Parecido	Pictórica Explícita
Otto e mezzo (02)					
Passion (01)	Correlación	Monomodal Visual	INTEGRIDAD MENTAL ES INTEGRIDAD FÍSICA	Inesperado Parecido	Pictórica Explícita
Paths of Glory (01), (02)	Ironía				
Potemkin (01)	Correlación	Monomodal Visual	LAS EMOCIONES SON FLUIDOS	Inesperado Parecido Homoesp	Pictórica Explícita

Universitat d'Alacant Universidad de Alicante

Título	Tipo	Modo	DOMINIOS	Forma	Manifest.
Psycho (01)	Correlación	Monomodal Visual	LA VIDA ES UN FLUIDO	Inesperado Parecido Homoesp.	Pictórica Explícita
Repulsion					
Strada (01)	Metonimia		GELSOMINA ES SU CANCIÓN		
Strangers of a train (01)					
Taxi Driver (01)	Correlación	Monomodal Visual	LA LUZ ES VIDA	Parecido Iluminación	Pictórico Implícito
Treasures of Sierra Madre (01)	Correlación	Monomodal Visual	RELACIÓN DE TRES ES UN TRIÁNGULO	Parecido Encuadre	Pictórico Implícito
Vertigo (01)					
Vivre sa vie (01)	Correlación	Monomodal Visual	LAS RELACIONES SEXUALES SON UNA PERCHA	Inesperado Parecido Encuadre	Pictórico Explícito
Vivre sa vie (02)	Metonimia		UNA RELACIÓN FALSA ES UN RECINTO INADECUADO		Pictórico Implícito
Wild Bunch	Correlación	Monomodal Visual	VIOLENCIA ES AGITACIÓN	Parecido Movimiento	Pictórico Explícito

Tabla 6.1. Resumen análisis de Ejemplos Recopilados.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

7 CONCLUSIONES

La presente tesis incluye cuatro partes claramente diferenciadas. En primer lugar, hemos resumido brevemente las teorías más relevantes sobre la metáfora desde Aristóteles hasta el 1980 para, a continuación, explicar el estado actual de la teoría de la metáfora en la lingüística cognitiva con la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria. En segundo lugar, hemos repasado las aportaciones desde distintos puntos de vista sobre la metáfora visual. Seguidamente, hemos aplicado la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria a los ejemplos recopilados de metáforas visuales aportados por los autores revisados. Por último, hemos buscado expresiones metafóricas visuales de metáforas de correlación y metáforas de familiaridad. La diversidad de este trabajo interdisciplinar nos obliga a cerrarlo con una visión de conjunto.

7.1 Resumen de resultados y conclusiones

La metáfora ha ejercido siempre una gran fascinación desde Aristóteles hasta nuestros días. Salvo excepciones, la concepción predominante ha sido la de considerarla como un adorno literario. Esta idea comienza a cambiar en la primera mitad del siglo XX con la Teoría de la Interacción que comienza a otorgar a esta figura un origen conceptual pero el giro definitivo tiene lugar a partir de 1980 con la Teoría de la Metáfora Conceptual. Bajo este prisma, la metáfora no sólo es de origen cognitivo sino que es imprescindible para el pensamiento estructurando e impregnando cada aspecto de la realidad. Para estos teóricos, las metáforas literarias y poéticas se basan en las mismas metáforas conceptuales que generan las cotidianas pero al utilizarse conscientemente se combinan, prolongan y cuestionan creando expresiones metafóricas nuevas. La Teoría Conceptual de la Metáfora ha sido modificada y perfeccionada con distintas aportaciones en todos estos años y actualmente se ha fusionado con la Teoría de la Integración Conceptual, la Teoría de las

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Metáforas Primarias, la Teoría Neuronal y la Teoría de la Combinación pasando a denominarse Teoría Integrada de la Metáfora Primaria.

De forma resumida, para la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria una metáfora consiste en entender una cosa en términos de otra y se distinguen dos partes, el dominio origen y el dominio destino. Las metáforas conceptuales se manifiestan en expresiones metafóricas concretas y pueden clasificarse en metáforas de correlación y metáforas de familiaridad. Las unidades mínimas de las metáforas de correlación son las metáforas primarias que se caracterizan por ser universales y basarse en las experiencias sensomotoras. Las metáforas primarias se combinan y forman metáforas complejas mediante mecanismos como la Integración Conceptual.

A pesar de que en este paradigma se concibe la metáfora como un mecanismo indispensable para el pensamiento y que es independiente de las manifestaciones verbales, gran parte del corpus en el que basan sus teorías es lingüístico. Por otro lado, desde los distintos ámbitos en los que se ha tratado la metáfora visual sigue manteniéndose en ocasiones una cierta reticencia a la existencia de esta figura a la que se sigue considerando un artificio o se le atribuyen características específicas. Incluso autores que se declaran adscritos a la Teoría de la Metáfora Conceptual como Forceville buscan distinguir las formas de la metáfora visual de la metáfora verbal olvidando que ambas son manifestaciones con un origen conceptual.

En la presente investigación, hemos analizado más de ciento treinta ejemplos bajo las premisas de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria llegando a las siguientes conclusiones:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1) La Teoría Integrada de la Metáfora Primaria ofrece un marco adecuado para las metáforas pertenecientes a un corpus audiovisual. Concebimos que las metáforas primarias son unidades de análisis precisas para el corpus audiovisual y que se puede mantener la fórmula TARGET DOMAIN IS SOURCE DOMAIN. Por lo tanto, la metáfora visual también es unidireccional en una gran mayoría de casos.

2) Como dice Forceville (2006*a*), el parecido físico y la colocación inesperada de un objeto, un sonido, etcétera generan metáforas visuales pero hemos visto que no es incompatible con la fórmula gramatical TARGET DOMAIN IS SOURCE DOMAIN.

Las metáforas de correlación y las metáforas de familiaridad pueden tener manifestaciones monomodales o multimodales. Dentro de las manifestaciones monomodales se encuentran las metáforas visuales mientras que a las metáforas multimodales pertenecen las metáforas audiovisuales, las verbovisuales y las verboaudiovisuales. Así pues, nos encontramos con las siguientes combinaciones: expresión metafórica de correlación monomodal visual, expresión metafórica de correlación multimodal audiovisual, expresión metafórica de correlación multimodal verbovisual, expresión metafórica de correlación multimodal verboaudiovisual, metáfora de familiaridad monomodal visual, metáfora de familiaridad multimodal audiovisual, metáfora de familiaridad multimodal verbovisual, metáfora de familiaridad multimodal verboaudiovisual. Para abreviar, nosotros proponemos la siguiente terminología que siempre se puede precisar: metáfora visual de correlación, metáfora visual de familiaridad, metáfora visual multimodal de correlación, y metáfora visual multimodal de familiaridad. Así, podemos afirmar que la fotografía objeto de discusión con la que abrimos las tesis es una metáfora monomodal visual basada en las metáforas primarias SIMILITUD ES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PROXIMIDAD, SIMILITUD ES ALINEACIÓN: El niño está *próximo* a un árbol seco, *en el mismo camino*.



Ilustración 7.1. Metáfora de correlación monomodal visual.

3) Las metáforas visuales de correlación y de familiaridad tanto si son monomodales como si son multimodales se encuentran presentes en las distintas formas de expresión audiovisuales. En determinados ámbitos, como la publicidad por ejemplo, existe mayor libertad de elaboración de las metáforas por lo que es más evidente su presencia. Sin embargo, la creencia de que en el cine occidental la metáfora visual es esporádica o que se mantiene la lectura literal junto con la metafórica es errónea ya que parte de la idea de que es un artificio. Sin embargo, si concebimos que la metáfora es un instrumento imprescindible para el pensamiento, incluso en autores o géneros considerados "transparentes", hallamos metáforas visuales.

4) Tal y como habíamos previsto, las puesta en escena y demás procedimientos que intervienen en la realización audiovisual organizan el contenido de forma metafórica inevitablemente. Conceptos como la maldad, la muerte, la felicidad, los estados mentales, la naturaleza de una entidad, etcétera, necesitan expresarse

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

metafóricamente ya sea verbalmente ya sean visualmente. Este tipo de metáforas primarias de correlación que a veces pueden pasar desapercibidas son las metáforas implícitas de Forceville (1999) frente a las metáforas complejas y/o de familiaridad que suelen ser llamativamente explícitas.

5) La homoespacialidad con valor heurístico de Carroll (1994) no es el único procedimiento para generar metáforas visuales sino que son múltiples y variados tanto en las monomodales como en las multimodales.

Por último, queremos remarcar que si el gran poder de la metáfora verbal radica en su capacidad de definir y crear la realidad, este poder es aún mayor en su manifestación visual por la apariencia de verdad y de objetividad que se otorga a la imagen. Esta apariencia resulta peligrosa ya que la metáfora visual puede pasar aún más desapercibida que la verbal multiplicándose su poder manipulador.

7.2 Futuras líneas de investigación

A lo largo de la presente investigación hemos atisbado distintos caminos que pueden constituir futuras líneas de investigación. Son las siguientes:

1) Hemos observado una carencia de metáforas conceptuales relacionadas con el sentido del oído. Es necesaria una mejor investigación de las proyecciones metafóricas y/o sinestésicas entre oído y vista. Consideramos que el campo de las metáforas multimodales audiovisuales y verboaudiovisuales es amplio e inexplorado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2) Debido a que el corpus utilizado en la Teoría Conceptual de la Metáfora es verbal, se ha infravalorado el papel del color. Un análisis exhaustivo en el corpus visual puede modificar esa apreciación.

3) Creemos que es necesario el deslinde entre metáfora y otros subtipos como el de la ironía. El corpus del comic y de las viñetas humorísticas nos parece insuficientemente investigado.

4) Creemos que puede ser muy interesante el seguimiento de determinadas metáforas visuales a lo largo de los años, de los géneros o de los movimientos estilísticos. Igualmente, consideramos que puede ser muy revelador el análisis de la utilización de las metáforas visuales de determinados autores considerados a priori metafóricos como Kubrick.

Uno de los objetivos fundamentales que persigue la Lingüística Cognitiva (Lakoff, 1990) es contribuir al conocimiento de la mente a partir de los datos aportados por el lenguaje humano. Sin embargo, este propósito no será completo sin incluir la comunicación audiovisual como un medio más de expresión que aporta datos significativos sobre el funcionamiento de nuestro cerebro. Con esta tesis pretendemos abrir un nuevo e inexplorado camino hacia esa esencia humana donde, parafraseando a Blas de Otero, una cadena que no suena ancla almas y limos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

8 Anexo 3. Base de Datos

Las imágenes contenidas en esta investigación se han organizado en dos Bases de Datos. El programa utilizado ha sido el de Acces por ser de fácil uso y acceso. Nuestra intención a la hora de crear esta Base de Datos ha sido la de facilitar las consultas de las imágenes.

Por razones de capacidad de almacenamiento, hay dos Bases de Datos aunque son exactamente iguales: Base Metáforas 01, y Base Metáforas 02. En Base Metáforas 01 se incluyen todas las metáforas citadas por la bibliografía utilizada que pertenecen a la carpeta Ejemplos Recopilados. En Base Metáforas 02 se incluyen todas las metáforas que hemos aportado en esta tesis y que se han recogido en la carpeta Mis Ejemplos.

El nombre que se le ha dado al archivo digitalizado ha sido de forma prioritaria su título original lo más completo posible y sin artículos. Cuando procede de una película se ha añadido un número entre paréntesis para identificar distintos posibles fragmentos. En el caso de los ejemplos publicitarios, se han designado por nombre del anunciante seguido de un número entre paréntesis. Cuando no ha sido posible conocer ni el título original, ni el título en castellano, ni el creador, se le ha asignado el nombre del autor que lo recopila pero si no ha sido posible (en un caso) se ha denominado SD (Sin Datos) junto con un número entre paréntesis.

Nada más abrirse la Base de Datos existen dos opciones: Introducción de Datos y Consulta de Datos:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

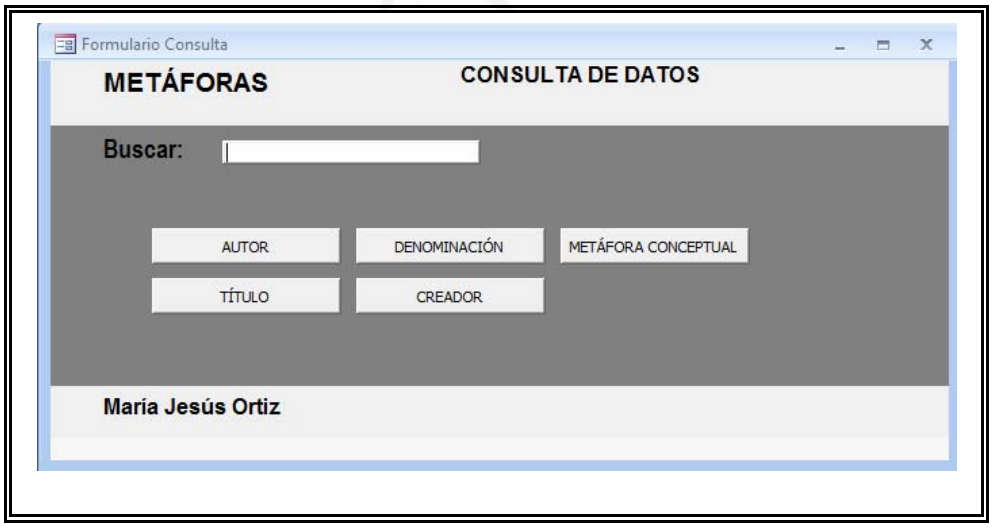


Si deseamos introducir datos, nos encontramos con una segunda pantalla en la que podemos completar los datos de la imagen y los datos de la metáfora. A cada imagen se le añade automáticamente un número de referencia. En los datos de la imagen se establece en primer lugar la ruta, es decir, la ubicación por medio de un hipervínculo de la imagen. A continuación, podemos completar el título original de la imagen, el título en castellano, y el creador de la imagen ya sea pintor, fotógrafo, realizador, etcétera.

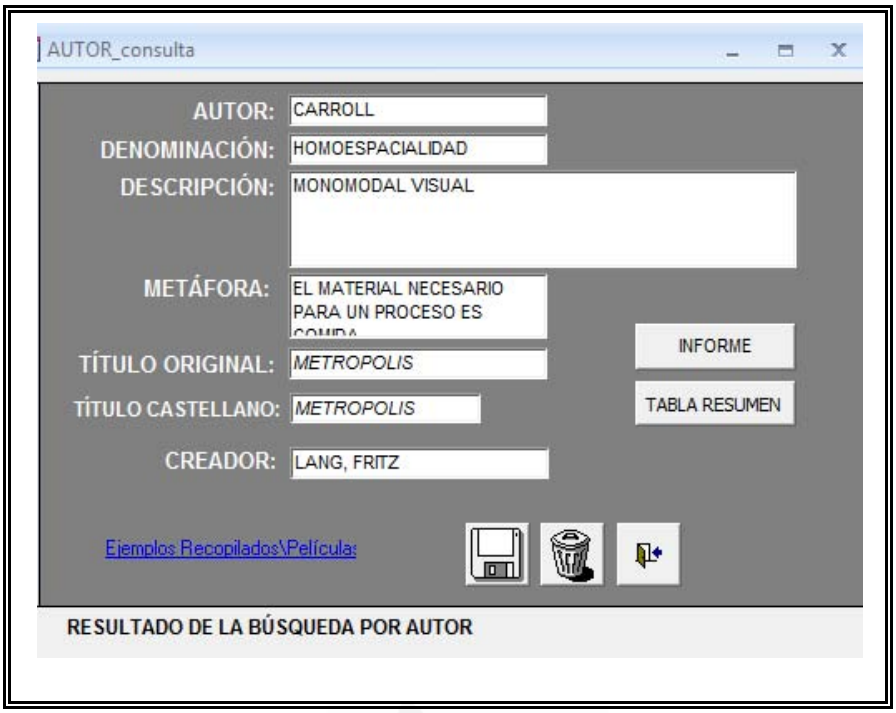


Los datos de la metáfora se refieren al autor que ha identificado la imagen como metáfora y la denominación que le ha otorgado. En la descripción podemos añadir si la imagen es monomodal o multimodal, de familiaridad o de correlación. Por último, el último campo recoge la metáfora conceptual en que se basa la metáfora visual. Los tres iconos inferiores son para guardar los datos, borrarlos y para salir de la pantalla.

Si en lugar de introducir datos queremos consultarlos, aparecerá una pantalla donde podremos buscar por el autor de la bibliografía consultada que ha identificado la metáfora, por título original de la imagen, por denominación de la metáfora por creador, y por metáfora conceptual. Si no se introduce dato de consulta se listan todas las metáforas. No es necesario introducir el nombre completo de la búsqueda si no se conoce.



Cuando se realiza la búsqueda, aparece una pantalla con todos los datos de la imagen. Si se pincha en el hipervínculo se abre un cuadro con la imagen ya sea fija o en movimiento.



Además, se puede crear un informe con la búsqueda donde aparecerán todos los datos para imprimir o bien se genera una tabla resumen.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

9 REFERENCIAS

9.1 Bibliografía

ABRIL, Gonzalo (2003), "Metaforismos", *Presunciones II. Ensayos sobre comunicación y cultura*, Junta de Castilla y León.

AGÍS VILLAVERDE, Marcelino (1995), *Del símbolo a la metáfora: Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Universidad de Santiago de Compostela.

AGUILERA, Carlos (2005), *Guía de cine*, Madrid: Cátedra.

ALARCÓN HERNÁNDEZ, Paola (2002), "El acto sexual es comer: descripción lingüístico-cognitiva", *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, 40: 7-24.

ALBERA, Francois (comp.) (1998), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Barcelona: Paidós.

ALCÍBAR, Miguel (2000), "De agujeros, espirales, inmortales y guerreros: una aproximación al estudio de la metáfora en ciencia y divulgación científica", en *Cauce, Revista de Filología y su Didáctica*, nº 22-23: 453-468.

ALDRICH, Virgil C. (1968), "Visual Metaphor", *Journal of Aesthetic Education*: 73-86.

ALDRICH, Virgil C. (1969), "Design, Composition and Symbol", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 27, nº 4, 1969: 379-388.

ALDRICH, Virgil C. (1971), "Form in the Visual Arts", *British Journal of Aesthetics*, 11:3: 215-226.

ALLBRITTON, David W., (1995), "When Metaphors Function as Schemas: Some Cognitive Effects of Conceptual Metaphors", *Metaphor and Symbolic Activity* 10 (1): 33-46.

ANDREW, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, Nueva York: Oxford University Press.

APARICI, Roberto y Agustín GARCÍA MATILLA (1998), *Lectura de imágenes*, Madrid: Ediciones de la Torre.

APRÀ, Adriano y Luigi FACCINI (1967), "Conversazione sul cinema con Roman Jakobson", *Cinema & Film*: 157-162.

ARISTÓTELES, *Poética*, traducción de Valentín García Yebra (1974), Madrid: Gredos.

ARISTÓTELES, *Retórica*, traducción de Quintín Racionero (1990), Madrid: Gredos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ARNHEIM, Rudolf (1994), *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza Editorial [1954].

ARNHEIM, Rudolf (1986), *El pensamiento visual*, Barcelona: Ediciones Paidós [1969].

ARNHEIM, Rudolf (1988), "Visual Dynamics", *American Scientist*, November-December: 585-591.

ARNHEIM, Rudolf (1993), *El poder del centro: Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid: Alianza Editorial [1982].

ARNHEIM, Rudolf (1996), *El cine como arte,* Barcelona: Paidós [1957].

ARROYO ALMARAZA, Isidoro (2005), *"Creatividad publicitaria y retórica: De la metáfora a los efectos especiales"*, *ICONO,* nº 14.

AUMONT, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona: Paidós [1990].

BACHELARD, Gaston (1972), *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México: Fondo de Cultura Económica

BALÁZS. Béla (1978), *Evolución y esencia de un Arte Nuevo*, Barcelona: Gustavo Gili.

BARCELONA, Antonio (2000), "Notas sobre la Teoría Cognitiva de la Metonimia y su Poder Explicativo", en F.J. Ruíz de Mendoza Ibáñez (ed.), *Panorama actual de la lingüística aplicada*, vol II.

BARTHES, Roland (1986), "The photographic Message", *The responsibility of forms,* Nueva York: Hill and Wang.

BARTHES, Roland (1995), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces,* Barcelona: Paidós [1986].

BAZIN, André (1999), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp.

BENZON, William and David G. HAYS, David G. (1987), "Metaphor recognition and neural process", *The American Journal of Semiotics*, vol. 5 (1): 59-80

BETTETINI, Gianfranco (1977), *Producción significante y puesta en escena*, Barcelona: Gustavo Gili.

BERISTÁIN, Helena, (1985), *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.

BLACK, Max (1966), *Modelos y metáforas*, Madrid: Editorial Tecnos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BONSIEPE, Gui (1968), "Retorica Visivo/verbale", *Marcatré* 19/22: 217-232.

BLUMENBERG, Hans (1992), "Aproximación a una teoría de la inconceptuabilidad", *Revista de Occidente*, Mayo 1992 (132): 5-24.

BORGES, José Luis (1994), "Examen de metáforas", *Inquisiciones*, Barcelona: Seix Barral.

BORGES, José Luis (2005), "La metáfora", *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona: Crítica.

BOSQUE, Ignacio, (1984), "Bibliografía sobre la metáfora", Revista Literaria, XLVI, 92: 173-194.

BURCH, Noël (1991), *El Tragaluz del Infinito*, Madrid: Cátedra.

BRUGMAN, Claudia (1990), "What is the Invariance Hypothesis?, *Cognitive Linguistics,* 1-2: 257-266.

BUSTOS, Eduardo de (2000), *La metáfora. Ensayos Transdisciplinares*, Madrid: Fondos de Cultura Económica de España.

BUXÓ, Mª Jesús y Jesús DE MIGUEL (1999), *De la investigación audiovisual*, Barcelona: Proyecto A Ediciones.

CARMONA, Ramón (1991), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra.

CASSETI, Francesco y Federico DI CHIO (1998), *Cómo analizar un Film,* Barcelona: Paidós.

CATALÁ DOMÈNECH, Josep M. (1996), *La escena metafórica (Las transformaciones de la imagen en la era de la visión tecnológica)*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona.

CATALÁ DOMENECH, Josep M. (2001), *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*, Barcelona: Paidós.

CARROLL, Noël (1980), "Language and Cinema: Preliminary Notes for a Theory of Verbal Images", en *Millennium Film Journal* 7/8/9: 186-217.

CARROLL, Noël (1994), "Visual Metaphor", en Jaakko Hintikka (ed.), *Aspects of Metaphor*, Dordrecht: Kluwer Academic Publisher: 189-223.

CARROLL, Noël (1996), "A note on Film Metaphor", en *Theorizing the movie image*, Cambridge: Cambridge University Press.

CARROLL, Noël (1998), "Mind, Medium, and Metaphor in Harry Smith's *Heaven and Earth Magic*", *Interpreting the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press .

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CIFUENTES HONRUBIA, José Luis (1994), *Gramática cognitiva*, Salamanca: EUDEMA.

CIFUENTES HONRUBIA, José Luis (ed.) (1998), *Estudios de lingüística cognitiva I y II,* Universidad de Alicante.

CIRILLO, Leonard (2005), "Metaphor and Perception", en *Heinz Werner and Developmental Science*, US: Springer: 109-119.

CLIFTON, N. Roy (1983), *The Figure in Film,* London: Associated University Presses.

COLE, Michael y Bárbara MEANS (1986), *Cognición y Pensamiento: Cómo pensamos. Estudios comparados*, Buenos Aires: Paidós.

COSERIU, Eugenio (1991), *El hombre y su lenguaje*, Madrid: Gredos.

COSTA, Joan (1998), *La esquemática. Visualizar la información*, Barcelona: Ediciones Paidós.

CUENCA, María Josep y Joseph HILFERTY (1999), *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona: Ariel Lingüística.

CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro J. (1998), *Metáfora y Conocimiento*, Málaga: Analecta Malacitana.

CHANG, Nancy, Jerome FELDMAN y Srini NARAYANAN (2004), "Structured connectionist models of language, cognition and action", *Ninth Neuronal Computational and Psichology Workshop*, Plymouth.

D'ANDRADE, R y M. EGAN (1974), "The color of emotions", *American Ethnologist*, 1: 49-63.

DAILEY, Audrey, Colin MARTINDALE y Jonathan BORKUM (1997), "Creativity, Synaesthesia, and Physiognomic Perception", *Creativity Research Journal*, 10, 1:1-8.

DAMASIO, Antonio (1994), *Descarte's error,* Nueva York: Grossest-Putman. Versión en castellano de Joandomènec Ros, *El error de Descartes,* Barcelona: Dakratos Basileo, 2006.

DART, Peter (1968), "Figurative Expression in the Film", *Speech Monographs*, (35): 170-174.

DEBRAY, Regis (1994), *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona: Ediciones Paidós.

DENT, Cathy y Lois ROSENBERG, (1990), "Visual and Verbal Metaphor: Developmental Interactions", *Child Development* 61: 983-994.

DENT-READ, Cathy H., Gary KLEIN y Robert EGGLESTON (1994), "Metaphor in Visual Displays Designed to Guide Action", *Metaphor and Symbolic Activity*, 9(3): 211-232.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

DONDIS, D.A. (1995), *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*, Barcelona: Ediciones G.Gili [1973].

DUCROT, Oswald y Jean Marie SCHAEFFER (1998), *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Arrecife.

DUCROT Oswald y Tzvetan TODOROV (1974), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje,* Buenos Aires: Siglo XXI.

DURAND, Gilbert (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid: Taurus.

DURAND, J. (1970), "Rhétoriques et image publicitaire", *Communications,* 15: 70-95.

ECO, Umberto (1992), "De la interpretación de las metáforas", *Los límites de la interpretación,* Barcelona: Lumen.

ECO, Umberto, (1994), *La estructura ausente*, *Introducción a la* semiótica, Barcelona: Editorial Lumen, [1968].

ECO, Umberto (2002), "Sobre el Símbolo", *Sobre Literatura*, Barcelona: RqueR

EIKHENBAUM, Boris (1927), "Problemas de cine-estilística, en Francois Albera (comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Barcelona: Paidós, 1998.

EISENSTEIN (1991), "Montage 1937", Michael Glenny and Richards Taylor (Coeds), *Towards a Theory of Montage, London:* Brithis Film Institut. Versión en castellano de José García Vázquez, *Hacia una Teoría del* Montaje, Barcelona: Paidós, 2001.

EISENSTEIN, S.M. (2002), *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid: Ediciones Rialp [1949].

ELIADE, Mircea (1999), *Imágenes y símbolos*, Madrid: Taurus.

ESPINOSA SALES, Lola (2005), *Manual de estilo*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.

FELDMAN, Simón (1997), *La composición de la imagen en movimiento*, Barcelona: Editorial Gedisa.

FAUCONNIER, Gilles (1994), *Mental Spaces: aspects of meaning construction in natural language*, Nueva York, Cambridge University Press.

FAUCONNIER, Gilles (1997), *Mappings in Thought and Language*, Nueva York, Cambridge University Press.

FAUCONNIER, Gilles and Mark TURNER (1998), *Conceptual Integration Network*, Cognitive Science vol 22 (2): 133-187.

FAUCONNIER, Gilles and Mark TURNER (2002), *The way we think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Nueva York: Basic Books.

FAUCONNIER, Gilles and Mark TURNER (2008), "Rethinking Metaphor", en R. Gibbs (ed.), *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought,* Cambridge: Cambridge University Press.

FILLMORE, Charles (1985), "Frames and the semantics of understanding", *Quaderni di Semantica*, vol VI, nº 2: 222-254.

FILLMORE, Charles y Collin F. BAKER (20019, "Frame Semantics for Text Understanding", *Wordnet and Other Lexical Resources Workshop*, Pittsburg: NACCL..

FORCEVILLE, Charles (1998), *Pictorial Metaphor in Advertising*, London: Routledge [1996].

FORCEVILLE, Charles (1999), "The Metaphor "*COLIN IS A CHILD*" in Ian McEwan's, Harold Pinter, and Pauls Schareder's *The Comfort of Strangers*", *Metaphor and Symbol*, 14(3): 179-198.

FORCEVILLE, Charles (2002), "The identification of target and source in pictorial metaphors", *Journal of Pragmatics*, 34:1-14.

FORCEVILLE, Charles (2004), "The Role of Non-verbal Sound and Music in Multimodal Metaphor", en Henk Aertsen, Mike Hannay y Rod Lyall (eds.), *Word in their Places: A Festschrift for J. Lachlan Mackezie*, Amsterdam: Faculty of Arts.

FORCEVILLE (2005*a*), "Visual representation of idealized cognitive model of *anger* in the Axteris album *La Zizanie*", *Journal of Pragmatics*, 37: 69-88.

FORCEVILLE (2005*b*), "Cognitive Linguistics and Multimodal Metaphor", en Klaus Sachs-Hombach (ed.), *Bildwissenschaft: Zwischen Reflektion und Anwendung*, Colonia: Von Halem: 264-284.

FORCEVILLE, Charles (2006*a*), "Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas to research", en Gitte Kristiansen, Michel Achard, René Dirven y Francisco Ruiz de Mendoza Ibañez (eds.), *Cognitive Lingusitics: Current Applications and Future Perspectives*, Berlin/Nueva York: Mouton de Gruyter: 379-402.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FORCEVILLE, Charles (2006*b*), "The source-path-goal schema in the autobiographical journey documentary: McElwee, Van der Keuken, Cole", *The New Review of Folm and Television Studies*, 4:3, 241-261.

FORCEVILLE, Charles (2007), "Multimodal Metaphor in Ten Dutch TV Commercials", *The Public Journal of Semiotics*, Volumen 1: Enero 2007: 15-34.

FORNÉS GUARDIA, Mercedes y Francisco J. RUIZ DE MENDOZA IBAÑEZ (1998), "Esquemas de imágenes y construcción del espacio", RILCE, 14.1: 23-43.

FREEBURG, Victor Oscar (1970), *Pictorial Beauty on the Screen*, Nueva York: Arno Press & The New York Times.

GAOS, Vicente (1992), *Antología Poética*, Valencia: Consell Valencià de Cultura.

GARCÍA JIMENEZ, Jesús (1993), *Narrativa audiovisual*, Madrid: Cátedra.

GARDNER, H. (1974), "Metaphor and Modalities: How children project polar adjectives onto diverse domains", *Child Development*, 45: 84-91.

GECK SCHELD, Sabine (2002), *Estudio contrastivo de los campos metafóricos en alemán y español. Una aportación a la semántica contrastiva*, Tesis Doctoral de la Universidad de Valladolid publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

GIANNETTI, Louis D. (1972), "Cinematic Metaphors", *Journal of Aesthetic Education* 6 (4): 46-91.

GIANNETTI Louis D. (1975), *Godard and Others. Essays on Film Form*, London, Tantivy Press.

GIANNETTI, Louis D. (2002), *Understanding Movies*, New Jersey: Prentice Hall.

GIBBS, John (2003), *Mise-en-Scène, Film Style and Interpretation*, London, Wallflower Paperback.

GIBBS, Raimond W. (1994), *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*, Nueva York, Cambridge University Press.

GOLDSTEIN, E. Bruce (1998), *Sensación y percepción*, Madrid: Editorial Debate.

GOLWASSER, Orly (1999), "Review of Forceville", *Journal of Pragmatics*, 31: 609-618.

GOMBRICH, E.H. (1960), "On physiognomic perception", *Daedalus*: 228-242. Versión en castellano en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid: Editorial Debate, 1998.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

GOMBRICH, E.H. (1982), *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona. [1959].

GOMBRICH, E.H., (1983), *Imágenes simbólicas*, Madrid. [1972].

GOMBRICH, E.H. (1987) *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Alianza Editorial.

GOMBRICH, E. H. (1998), *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid: Editorial Debate. [1963).

GOMBRICH, E. H. y Didier ERIBON (1992), *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid: Editorial Debate.

GOMBRICH, E.H., J. Hochberg y M. Black, (1970), *Arte, percepción y realidad*, Barcelona. Paidós.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986), *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Madrid: Ediciones Hiperión.

GOLDSTEIN, Bruce E. (1998), *Sensación y percepción*, Madrid: Editorial Debate. [1984].

GOOSENS, L. (1990), Metaphtonymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action", *Cognitive Linguistics*, 1, 3: 323-340.

GRADY, Joseph (1997), *Foundations of meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes*, Tesis Doctoral de la Universidad de California, Berkeley.

GRADY, Joseph (1999), "A typology of motivation for conceptual metaphor: Correlation vs resemblance", en R.W. Gibbs y G. Steen (eds.) *Metaphor in Cognitive Linguistics*, Amsterdam: John Benjamins.

GRADY, Joseph (2005), "Primary metaphors as input to conceptual integration", *Journal of Pragmatics*, 37: 1595-1614

GRADY, Joseph, Todd OAKLEY and Seana COULSON (1999), "Blending and Metaphor" in G. Steen and R. Gibbs (eds.), *Metaphor in cognitive linguistics*, Philadelphia: John Benjamins.

GRADY, Joseph, Sara TAUB and Pamela MORGAN (1996), "Primitive and Compound Metaphors", en A. GOLDBER (ed.), *Conceptual structure, discourse and language*, Stanford: CSLI publications.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

GRADY, Joseph y Christopher JOHNSON (2002), "Converging evidence for the notions of *subscene* and *primary scene*", en R. Dirven y R. Pörings (eds.), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Berlín/Nueva York: Mouton de Gruyter.

GREIMAS, Algirdas Julien (1991), *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.

GROUPE μ (1987), *Retórica General,* Barcelona: Paidós.

GROUPE μ (1993), *Tratado del signo visual*, Madrid: Cátedra [1992].

GUBERN, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona: Anagrama.

GUTIÉRREZ, J.M. y P. Poyato Sánchez (1994), "Del otro lado de la significación: la metonimia y la metáfora en el spot televisivo", Cuadernos cinematográficos, nº 8: 75-83.

HARRINGTION, John, (1973), *The Rhetoric of Film*, Nueva York: Holt, Rinehart & Winston.

HASKELL, Robert E. (1987), "Giambattista Vico and the Discovery of Metaphoric Cognition" en *Cognition and symbolic structures: The psychology of metaphoric transformation*, Norwood NJ: Ablex.

HAUSMAN, Carl R. (1989), *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, Cambridge: Cambridge University Press

HAWKES, Terence (1972), *Metaphor*, Londres: Methuen & Co Ltd.

HENRY, Michael (1971), *Le cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique*, Paris: Editions du Signe

HEVNER, K. (1935), "Experimental studies of the affective value of colours and lines", *Journal of Applied Psychology*, 19: 385-398.

HILLIER, J. (ed.) (1985), "The Apotheosis of *mise en scène*", *Cahiers du Cinema, The 1950s*, Londres: Routledge.

HOCHBERG, Julian (1962), "The psychophysics of pictorial perception", *Audiovisual Community Review*, septiembre/octubre, vol 10:24-54.

HOFFMAN, Donald D. (2000), *Inteligencia Visual: como creamos lo que vemos*, Barcelona: Paidós.

INDURKHYA, Bipin, (1992), *Metaphor and Cognition: an interactionist approach*, Dordrecht, The Netherland: Kluwer Academic Publishers.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

JAKOBSON, Morris (1967), *Fundamentos del lenguaje,* Madrid: Ciencia Nueva.

JOHNS, Bethany (1984), "Visual Metaphor: Lost and Found", *Semiotica*, 52, 3/4, 291-333

JOHNSON, Christopher (1997), "Metaphor vs. Conflation in the Acquisition of Polysemy: The Case of SEE", en M.K. Hiraga, C. Sinha y S. Wilcox, eds., *Cultural, Typological and Psychological Issues in Cognitive Linguistics*, Current Issues in Linguistic Theory, 152, Amsterdam: John Benjamins.

JOHNSON, Mark (1987), *The body in the mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago: The University of Chicago Press. Versión en castellano de Horacio González Trejo, *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón,* Madrid: Debate, 1991.

JONAS, Paul (1977), *La composición fotográfica*, Barcelona: Ediciones Daimon.

KANIZSA, Gaetano (1998), *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento,* Barcelona: Paidós Comunicación. Versión original *Gramática del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, Bolonia: Societá Editrice II Mulino, 1980.

KAPLAN, Stuart Jay (1992), "A Conceptual Analysis of Form and Content in Visual Metaphors", *Communication* 13:197-209.

KENNEDY, John M. (1982), "Metaphor in pictures", *Perception* 11: 589-605

KENNEDY, John M. (1997), "Visual Metaphor in contest, *Semiotic Review of Books*, 8 (2)

KENNEDY, Victor y John KENNEDY (1993), "A special issue: metaphor and visual rhetoric" *Metaphor and Symbolic Activity*, 8(3): 149-151.

KENNEDY, John M., Christopher D. GREEN y John VERVAEKE (1993), "Metaphoric Thought and Devices in Pictures", *Metaphoric and Symbolic Activity* 8 (3): 243-255.

KOGAN, N.; K. CONNOR; A. GROSS y D. FAVA (1980), "Understanding Visual Metaphor: Developmental and Individual Differences", *Monographs of the Society for Research in Child Development* 45 (183).

KÖHLER, W. (1959), *Gestalt psychology,* Nueva York: Liveright, [1947].

KÖVECSES, Zoltám, *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling* (2000), Cambridge: Cambridge University Press.

KRACAUER, Siegfried (1996), *Teoría del cine: La redención de la realidad física*, Barcelona: Ediciones Paidós [1960].

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LAÍNEZ, Josep Carles (2003), *Construcción metafórica y análisis fílmico*, Valencia: Diputación de Valencia.

LAKOFF, George (1987*a*), *Women, Fire and Dangerous Things*, Chicago: The University of Chicago Press.

LAKOFF, George (1987*b*), "Image Metaphors", *Metaphor and symbolic activity*. 2(3): 219-222.

LAKOFF, George (1990), "The Invariance Hypothesis: is abstract reason based on image-schemas?, *Cognitive Linguistics* 1-1: 39-74.

LAKOFF, George (1993), "The Contemporary Theory of Metaphor", en Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Nueva York: University Cambridge Press.

LAKOFF, George (1996*a*), *Moral Politics: What Conservatives Know That Liberals Don't*, Chicago: University Press.

LAKOFF, George (1996*b*) "Sorry, I'm not myself today: the metaphor system for conceptualizing the Self", en Fauconnier, G. and E. Sweeter (eds.), *Spaces, World and Grammar*, Chicago: Chicago University Press: 91-123.

LAKOFF, George (1997), "How Unconscious Metaphorical Thought Shapes Dreams", *Cognitive Science and Psychoanalysis*, Nueva York: American Psychoanalytic Association.

LAKOFF, George (2007), *No pienses en un elefante*, Madrid; Editorial Complutense (título original, *Don't think of an elephant*, Chelsea Green Publishing, 2004)

LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1980), *Metaphors We Live By,* Chicago: The University of Chicago Press. Versión en castellano de Carmen González Marín, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra, 2000.

LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1999), *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Nueva York York: Basic Books.

LAKOFF, George y Rafael NÚÑEZ (2000), *Where Mathematics Come Frome*, Nueva York: Basic Books.

LAKOFF, George and Mark TURNER (1989), *More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago: The University of Chicago Press.

LAKOFF; George, Jane ESPENSON y Alan SCHWARTZ (1991), *Master Metaphor List*, University of California at Berkeley.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LANGACKER, Ronald W. (1991), *Concept, Image and Symbol, The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin: Mouton de Gruyter.

LAUROT, Yves de (1970), "From Logos to Lens", en Bill Nichols (Ed.) (1976), *Movies and Methods. An Anthology* (vol. 1), California: University of California University Press.

LAUSBERG, Heinrich (1975), *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid: Gredos.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1977), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos.

LINDAUER, Martin S. (1991), "Physiognomic and Verbal Synaesthesia Compared: Affective and Intersensory Descriptors of Noun With Drawings and Art", *Metaphor and Symbolic Activity*, 6 (3): 183-2002.

LIZCANO, Emmánuel (2006), *Metáforas que nos piensan*, *s.l.*: Ediciones Bajo Cero.

LIU, Chang H. (1997), "Symbols: Circles and Spheres Represent the Same Referents", *Metaphor and Symbol*, 12 (2): 135-147.

LIU, Chang H. and John M. KENNEDY (1993), "Symbolic Forms and Cognition", *Psyke & Logos*, 14: 441-456.

LOEWENBERG, Ina (1975), "Identifying Metaphors", *Foundations of Language*, 12: 315-338.

LORDA IÑARRA, Joaquín (1991), "Metáfora y orden complejo. Ideas para una teoría del arte." *Gombrich: Una Teoría del arte*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

MAC CORMAC, Earl R. (1985), *A Cognitive Theory of Metaphor*, MIT Press.

MALDONADO, Tomás (1960), "Montaje fílmico y Retórica" en *Vanguardia y Racionalidad*: 113-124.

MARCÉ I PUIG, Francesc (1983), *Teoría y Análisis de las Imágenes*, Universidad de Barcelona.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS (1991), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Editorial Ariel.

MARÍN-ARRESE, Juana I. (1996), "To Die, To Sleep, a contrastive study of metaphors for death and dying in English and Spanish", *Language Sciences*, Vol 18, nº 1-2: 37-52.

MARÍN MURILLO, Flora (1992), *La representación de la muerte en imagen: Hitchcock (1940-1976)*, Tesis Doctoral Universidad del País Vasco.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

MARKS, Lawrence E. (1996), "On Perceptual Metaphor", *Metaphor and Symbolic Activity*, 11 (1): 39-66.

MARTIN; Marcel (1962), *La estética de la expresión cinematográfica*, Madrid: Ediciones Rialp [1955].

MARTÍNEZ DUEÑAS, José Luis (1993), *La metáfora*, Barcelona: Ediciones Octaedro.

MATTELART, Armand y Michèle MATTELART (1995), *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona: Ediciones Paidós.

MCGUIRE, John Michael (1999), "Pictorial Metaphors: A reply to Sedivy", *Metaphor and Symbol*, 14 (4): 293-302.

MCLUHAN, Marshall (1994), *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Ediciones Paidós.

METZ, Christian (2001), "Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario (1975-1976) en *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós

MIALL, David S. (1979), "Metaphor as a Thought-Process", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*", Vol. 38 (1): 21-28

MITRY, Jean (1978), *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, Madrid: Siglo XXI [1963].

MOLINER, María (1998), *Diccionario del uso del español*, Madrid: Gredos.

MONACO, James (2000), *How to read a film. The world of Movies, Media, and Multimedia*, New York: Oxford University Press.

MORABITO, Carmela (2002), *La metafora nella scienze cognitive*, Milano: McGraw-Hill.

MORENO LARA, Mª Ángeles (2005), *La metáfora conceptual y el lenguaje periodístico: Configuración, interacciones y niveles de descripción*, Tesis Doctoral de la Universidad de la Rioja.

MORGERNSTERN, Richard (1998), *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, Barcelona: Editorial Gedisa.

MORTARA GARAVELLI, Bice (1991), *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra

MÜLLER-BROCKMAN, Josef (1998), *Historia de la comunicación visual*, México: Ediciones G.Gili.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

NARAYANAN, Srinivas Sankara (1997), *Knowledge-based Action Representations for Metaphor and Aspect (KARMA),* Tesis de la Universidad de California en Berkeley.

NEWTON, Douglas P. (1985), "Children's Perception of Pictorial Metaphor", *Educational Psychology*, Vol. 5, nº 2: 179-185.

NICHOLS, Bill (ed.) (1976), *Movies and Methods. An Anthology*, Vol 1, California: University of California Press.

NIETO ALCAIDE, Víctor (1978), *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid: Cátedra.

NILSEN, Vladimir (1937), *The cinema as a graphic art (On a theory of representation in the cinema)*, Nueva York: Hill and Wang.

NIZHNY, Vladimir (1964), *Lecciones de cine de Eisenstein*, Barcelona: Seix Barral.

NORMAN, Donald A. (1987), *Perspectivas de la ciencia cognitiva*, Barcelona: Paidós [1981].

ORTEGA CARRILLO, José A. y Eduardo FERNÁNDEZ DE HARO (*s.d*), *Alfabetización visual y desarrollo de la inteligencia*, (*s.l*): Fundación Educación y Futuro.

ORTONY, Andrew (ed.) (1980), *Metaphor and Thought,* Cambridge: Cambrige University Press.

PANOFSKY, Erwin (1999), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, [1924].

PAWLICK, Johannes (1996), *Teoría del color*, Barcelona: Paidós [Versión original *Theories der Farbe,* DuMont: Colonia, 1969].

PEIRCE, Charles S. (1987), *Obra lógico semiótica*, Madrid: Taurus.

PEÑA CERVEL, M. Sandra (2003), *Topology and Cognition: What Image-Schemas Reveal about the Metaphorical Language of Emotions*, Muenchen: LINCOM Studies in Cognitive Linguistics

PERKINS, V.F. (1972), *El lenguaje del cine*, Madrid: Editorial Fundamentos.

PERKINS, V.F. (1981), "Moments of Choice", *The Movie,* 58: 1141-5.

PERKINS, V.F. (1993), *Film As Film*, Londres: Da Capo Press.

PETERS, G.A. y P.R. MERRIFIELD (1958), "Graphic representation of emotional feelings", *Journal of Clinical Psycology*, 14: 375-378.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PHILLIPS, Barbara J. (2003), "Understanding Visual Metaphor in Advertising", *Persuasive Imagery: A consumer response perspectives*, Nueva York: Lawrence Erlbaum.

PRYLUCK, Calvin (1975), "The Film Metaphor-Metaphor: The Use of Language-Based Models in Film Study", *Literature/Film Quarterly,* 2: 117-123.

PRYLUCK, Calvin (1976), *Sources of Meaning in Motion Pictures and Television*, Nueva York: Arno Press.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992), *Diccionario de la lengua española*, Madrid: R.A.E.

REDDY, Michael (1979), "The Conduit Metaphor", en Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Nueva York: University Cambridge Press, 1993.

REFAIE, Elisabeth El (2003), "Understanding visual metaphor: the example of newspaper cartoon", *Visual Communication*, 2 (1): 75-95.

RICOEUR, Paul (1980), *La metáfora viva*, Madrid: Ediciones Europa.

RÍO PEREDA, Pablo del (1996), *Psicología de los medios de comunicación*, Madrid: Editorial Síntesis.

RÓDENAS TOLOSA, Beatriz (2005), *A cognitive experientialist approach to a dramatic text: King Lear's conceptual universe,* Tesis Doctoral de la Universidad de Alicante publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl y Francisco Javier MORA CONTRERAS (2001), *Frankenstein y el cirujano plástico: una guía Multimedia de semiótica de la publicidad*, Alicante: Servicio de Publicaciones Universidad de Alicante.

ROPARS-WUILLEUIMER, Marie Claire (1978), "The Function of Metaphor in Einstein's October"", *Film Criticism 2*, (artículo original aparecido en *Literature*, Nº 11, Octubre 1973).

ROTHENBERG, Albert (1980), "Visual art. Homospatial thinking in the creative process", *Leonardo* Vol. 13: 17-27.

ROZIK, Eli (1994), "Pictorial Metaphor", *Ars Semeiotica* Vol. 17: 203-218.

RUIZ DE MENDOZA IBAÑEZ, Francisco José (1998), "On the nature of blending as a cognitive phenomenon", *Journal of Pragmatics*, 30: 259-274.

RUIZ DE MENDOZA IBAÑEZ, Francisco José (1999), *Introducción a la teoría cognitiva de la metonimia*, Granada: Granada Lingüística y Método Ediciones.

Universidad de Alicante

RUIZ DE MENDOZA IBAÑEZ, Francisco José (2001), "Lingüística cognitiva: Semántica, Pragmática y Construcciones", en *Círculo de Lingüística aplicada a la Comunicación* nº8.

SAIZ, Carlos (1996), "Pensamiento e instrucción", en M.A. Verdugo (ed.), *La evaluación curricular. Una guía para la intervención psicopedagógica*. Madrid: Siglo XXI.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1985), *Del otro lado: la metáfora. Los modelos de representación en el cine de Weimar*, Valencia: Instituto de Cine y Televisión.

SANTOS DOMÍNGUEZ, Luis Antonio y Rosa ESPINOSA ELORZA (1996), Manual de semántica histórica, Madrid: Síntesis.

SANZ, Juan Carlos (1996), *El libro de la imagen*, Madrid: Alianza Editorial.

SCHLESSINGER, L.B. (1980), "Psysiognomic perception: Empirical and theorical perspectives, *Genetic Psychology Monographs,* 101: 71-97.

SEDIVY, Sonia (1997), "Metaphoric pictures, pulsars, platypuses", *Metaphor and Symbol* 12 (2): 5-112.

SEITZ, Jay A., (1998), "Nonverbal Metaphor: A Review of Theories and Evidence", *Genetic social and general psychology monographs*, 124 (11): 121-143.

SEITZ, Jay A. y Harry BEILIN (1987), "The development of comprehension of physiognomic metaphor in photographs", *British Journal of Developmental Psychology*, 5: 321-331.

SHAKESPEARE, William (1995), *El Rey Juan*, Traducción directa al castellano de José Estruch, Madrid: Real Academia Superior de Arte Dramático y la Universidad Complutense de Madrid.

SMITH, Colin (2000), *Collins Universal Español-Inglés, English-Spanish*, Barcelona: Mondadori.

ST. CLAIR, Robert N. (2000), "Visual Metaphor, Cultural Knowledge, and the New Rhetoric" en Jon Reyhner, Joseph Martin, Louise Lockard, y W. Sakiestewa Gilbert (eds.), *Learn in Beauty: Indigenous Education for a New Century*, Arizona: Northern Arizona University.

STAM, Robert (2001), *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.

TAYLOR, Joshua (1985), *Aprender a mirar, una introducción a las artes visuales*, Buenos Aires: Ediciones La Isla.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TAYLOR, Sibil y Ulrich Ruchty (1999), *Stanley Kubrick: A Visual Analysis*, Nueva York: Norton Company [1971].

TURNER, Mark (1987), *Death is the mother of beauty*, Chicago: University of Chicago Press.

TURNER, Mark (1995), "As Imagination Bodies Forth the Forms of Things Unknown", *Pragmatics and Cognition*, 3:1: 179-185.

TURNER, Mark (1997), "Figure", *Figurative Language and Thought*, Oxford: Oxford University Press.

TURNER, Mark y Gilles FAUCONNIER (1995), "Conceptual Integration and Formal Expression", en *Journal of Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 10, nº 3.

TURNER, Mark y Gilles FAUCONNIER (1998), "Metaphor, Metonymy and Binding", en A. Barcelona (ed.) *Metonymy and Metaphor at Crossroads*, Berlín: Mouton de Gruiter: 133-148.

VALDEZ, P y A. MEHRABIAN (1994), "Effects of colors on Emotions", *Journal of Experimental Psychology: General*, 123, nº 4: 394-409.

VELASCO SACRISTÁN, María Sol (2003), *Publicidad y género: propuesta, diseño y aplicación de un modelo de análisis de las metáforas de género en la publicidad impresa en lengua inglesa*, Tesis Doctoral de la Universidad de Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

VERSTEGEN, Ian (2005), *Arnheim, Gestalt and Art*, Viena: Springer.

VICO, Giambattista, *Nueva Ciencia* (1995), traducción de Rocío de la Villa, Madrid: Tecnos.

VILLAFAÑE, Justo y Norberto MÍNGUEZ (1996), *Principios de Teoría General de la Imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide.

VILLAIN, Dominique (1997), *El encuadre cinematográfico*, Barcelona. Ediciones Paidós.

WAGNER, S., E. Winner, D. CICCHETI y H. GADNER (1981), "Metaphorical Mapping in Human Infants", *Child Development*, 52: 728-731.

WALKER, Alexandre, Sibil TAYLOR y Ulrich RUCHTI (1999), *Stanley Kubrick director. A Visual Analysis*, Londres: Weidenfeld & Nicolson.

WAY, E.C. (1991), *Knowledge, Representation and Metaphor*, Oxford: Kluwer Academic Publisher.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

WEE, Lionel (2006), "The cultural basis of metaphor revisited". *Pragmatics & Cognition*. 14,1: 111-128.

WERNER, H., *Comparative psychology of mental development*, Chicago: Follett.

WERTHEIMER, Max (1958), "Principles of Perceptual Organization" en *Readings in Perception*, David C. BEARDSLEE y Micahel WERTHEIMER (eds.) D. Van Nostrand Company, Princeton (artículo original "Untersuchungen zur Lehre vor der Gestalt" publicado en *Psycologische Forschung* en Springer, Berlín, 1923).

WHITTOCK, Trevor (1990), *Metaphor and Film*, Cambridge: Cambridge University Press.

WILLIAMS, Linda (1976), "Hiroshima and Marienbad: Metaphor and Metonymy", *Screen*, 1

WINNER, Ellen y Howard GARDNER (1977), "The comprehension of metaphor in brain-damaged patients", *Brain*, 100: 717-729.

WOLLHEIM, Richard (1997), "La pintura, la metáfora y el cuerpo: Tiziano, Bellini, De Kooning, etc.", *La pintura como arte*, Madrid: Visor [1987].

WRIGHT, B y L. Rainwater (1962), "The meanings of color", *Journal of General Psycology*, 67:89-99.

ZUNZUNEGUI, Santos (1996), *La mirada cercana*, Barcelona: Paidós.

ZUNZUNEGUI, Santos (1998), *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

9.2 Páginas WEB

CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro J. (2005), *La metáfora: Semántica y Pragmática,* www.ensayistas.org/critica/retorica/chamizo

ROHRER, Tim (1995), "The cognitive science of metaphor from philosophy to neurophysiology", http://zakros.ucsd.edu/~trohrer/metaphor/neurophl.html

Página de la Teoría de la Integración Conceptual: http://www.wam.umd.edu/~mturn/WWW/blending.html

Página de la Teoría de la Metáfora Conceptual: http://www.cogsci.berkeley.edu/metaphor

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

9.3 Filmografía citada

9.3.1 Por autor:

ARONOFSKY, Darren (2000), *Requiem for a dream* (*Requiem por un sueño*).

ANTONIONI, Michelangelo(1960), *L'avventura* (*La aventura*).

ANTONIONI, Michelangelo, (1964), *Deserto Rosso* (*Desierto rojo*).

ANTONIONI, Michelangelo (1966), *Blow-up* (*Blow up, deseo de una mañana de verano*).

BENIGNI, Roberto (1997), *La vita é bella* (*La vida es bella*).

BERGMAN, Ingmar (1979), *En passion* (*Pasión*)

BOORMAN, John (1967), *Point Blank* (*A quemarropa*)

BRESSON, Robert (1956), *Un condamné à mort s'est échappée* (*Un condenado a muerte se ha escapado*)

BUÑUEL, Luis (1929), *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*).

CHAPLIN, Charles (1925), *The Gold Rush* (*La Quimera de Oro*).

CHAPLIN, Charles (1935), *Modern Times* (*Tiempos Modernos*).

CHAPLIN, Charles (1940), *The great dictator* (*El gran dictador*).

CHAPLIN, Charles (1952), *Limelight* (*Candilejas*).

COCTEAU, Jean (1949), *Orfeo* (*Orphée*).

CRONEMBERG, David (1982), *Videodrome.*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EISENSTEIN, Sergei M (1927), *Oktiabr* (*Octubre*).

EISENSTEIN. Sergei M (1925), *Brozenosez Potemkin* (*El Acorazado Potemkin*).

FELLINI, Federico (1963), *Otto e mezzo* (*Ocho y medio*).

FELLINI, Federico (1954), *La strada.*

GIBSON, Mel (1995), *Braveheart.*

GODARD, Jean Luc (1962), *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*).

GODARD, Jean Luc (1966), *Masculine-Féminine* (*Femenino masculino*)

GONDRY, Michael (2004), *Eternal Sunshine of the spotless mind* (*¡Olvídate de mi!*)

HILLER, Arthur (1970), *Love Story.*

HITCHCOCK, Alfred (1951), *Strangers on a Train* (*Extraños en un tren*).

HITCHCOCK, Alfred (1953), *I confess* (*Yo confieso*)

HITCHCOCK, Alfred (1955), *To catch a thief* (*Atrapa a un ladrón*).

HITCHCOCK, Alfred (1958) *Vertigo* (*De entre los muertos*).

HITCHCOCK, Alfred (1963), *The Birds* (*Los pájaros*).

HITCHCOCK, Alfred (1968) *Psycho* (*Psicosis*).

HUSTON, John (1947), *The Treasures of the Sierra Madre* (*El Tesoro de Sierra Madre*).

KEATON, Buster (1926), *The General* (*El maquinista de la General*).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

KUBRICK, Stanley (1957), *Paths of Glory* (*Senderos de Gloria*).

KUBRICK, Stanley (1963), *Dr. Strangelove* (*Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?*).

KUBRICK, Stanley (1968), *2001, A Space Odissey* (*2001, una odisea en el espacio*).

LANG, Fritz (1926), *Metropolis* (*Metrópolis*).

LANG, Fritz (1931), *M-Eine Stadt einen Mörder* (*El vampiro de Düsseldorf*).

LEROY, Mervyn (1942), *Random Harvest* (*Niebla en el Pasado*)

LOSEY, Joseph (1967), *Accident* (*Accidente*).

LUMET, Sidney (1962), *Long Day's Journey into Night* (*Larga Jornada hacia la Noche*).

LUMET, Sidney (1965), *The Pawnbroker* (*El prestamista*).

LUMET, Sidney (1981), *Prince of the city* (*El príncipe de la ciudad*).

MACHATY, Gustav (1932), *Eum spieva* (*Éxtasis*).

MURNAU, F.W. (1922), *Nosferatu, Eine Simphonie des Grauens* (*Nosferatu, el vampiro*).

MURNAU, F.W. (1924), *Der Letzte Mann* (*El último*).

NICHOLS, Mike (1967), *The Graduate* (*El Graduado*).

OLIVIER, Laurence (1948), *Hamlet.*

PECKINPAH, Sam (1969), *Wild Bunch* (*Grupo Salvaje*).

PENN, Arthur (1967), *Bonnie and Clyde* (*Bonnie y Clyde*).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PENN, Arthur Penn (1969), *Alice's Restaurant* (*El Restaurante de Alicia*).

PICK, Lupu (1921), *Scherben.*

POLANSKI, Roman (1962), *Nóz w wodzie* (*El cuchillo en el agua*).

POLANSKI, Roman (1965), *Repulsion* (*Repulsión*).

REED, Carol (1939), *The Stars Look Down.*

RENOIR, Jean (1937), *La grande illusion* (*La gran ilusión*)

RICHARDSON, Tony (1963), *Tom Jones*.

RIEFENSTAHL, Leni (1935), *Triumph des Willens* (*Triunfo de la Voluntad*).

ROEG, Nicolas (1971), *Walkabout.*

ROY HILL, George (1969), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Dos hombres y un destino*).

SAYLES, John (1996), *Lone star*.

SCHLESINGER, John (1963), *Billy Liar* (*Billy, el embustero*).

SCORSESE, Martin (1976), *Taxi Driver.*

SCHRADER, Paul (1990), *The comfort o Strangers* (*El placer de los extraños*).

SICA, Vittorio (1948), *Ladri di biciclette* (*El ladrón de bicicletas).*

SIRK, Douglas (1950), *Imitation of life* (*Imitación a la vida)*.

STANTON, Andrew y Lee Unkrich (2003), *Finding Nemo* (*Buscando a Nemo*).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

STROHEIM, Erich von (1923), *Greed* (*Avaricia*).

SICA, Vittorio de (1960), *La Ciociara* (*Dos mujeres.*

TRUFFAUT, François (1961), *Jules et Jim.*

TRUFFAUT, François (1969), *Enfant sauvage* (*El pequeño salvaje*).

VIDOR, Charles (1941), *Ladies in Retirement* (*El misterio de Fiske Manor*).

KUROSAWA, Akira (1950) *Rashomon*.

WELLES, Orson (1940), *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*).

WIENE, Robert. (1919), *Das Kabinett des Doktor Caligari* (*El gabinete del doctor* Caligari).

WYLLER, William (1946), *The best years of our lives* (*Los mejores años de nuestra vida*).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

9.3.2 Por título

2001, A Space Odissey (*2001, una odisea en el espacio*): KUBRICK, Stanley (1968).

Accident (*Accidente*)*:* LOSEY, Joseph (1967).

Alice's Restaurant (*El Restaurante de Alicia*): PENN, Arthur Penn (1969).

Best years of our lives, The (*Los mejores años de nuestra vida*):WYLLER, William (1946).

Billy Liar (*Billy, el embustero*)*:* SCHLESINGER, John (1963).

Birds, The (*Los pájaros*): HITCHCOCK, Alfred (1963).

Blow-up (*Blow up, deseo de una mañana de verano*): ANTONIONI, Michelangelo (1966).

Braveheart: GIBSON, Mel (1995).

Brozenosez Potemkin (*El Acorazado Potemkin*): EISENSTEIN, Sergei M (1925).

Butch Cassidy and the Sundance Kid (*Dos hombres y un destino*): ROY HILL, George (1969).

Catch a thief, To (*Atrapa a un ladrón*): HITCHCOCK, Alfred (1955).

Chien andalou, Un (*Un perro andaluz*). BUÑUEL, Luis (1929).

Citizen Kane (*Ciudadano Kane*): WELLES, Orson (1940).

Clocwork orange, The (*La naranja mecánica*): KUBRICK, Stanley (1972).

Condamné à mort s'est échappée, Un (*Un condenado a muerte se ha escapado*): BRESSON, Robert (1956).

Confort o Strangers, The (*El placer de los extraños*): SCHRADER, Paul (1990).

Deserto Rosso (*Desierto rojo*): ANTONIONI, Michelangelo, (1964).

Dr. Strangelove (*Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?*): KUBRICK, Stanley (1963).

Enfant sauvage (*El pequeño salvaje*): TRUFFAUT, François (1969).

Eternal Sunshine of the spotless mind (*¡Olvídate de mi!*): GONDRY, Michael (2004).

Eum spieva (*Éxtasis*): MACHATY, Gustav (1932).

Finding Nemo (*Buscando a Nemo*): STANTON, Andrew y Lee Unkrich (2003).

General, The (*El maquinista de la General*): KEATON, Buster (1926).

Gold Rush, The (*La Quimera de Oro*): CHAPLIN, Charles (1925).

Graduate, The (*El Graduado*): NICHOLS, Mike (1967).

Great dictator, The (*El gran dictador*):CHAPLIN, Charles (1940).

Greed (*Avaricia*): STROHEIM, Erich von (1923).

Hamlet, OLIVIER, Laurence (1948).

I confess (*Yo confieso*): HITCHCOCK, Alfred (1953).

Imitation of life (*Imitación a la vida)*: SIRK, Douglas (1950).

*Jules et Jim:*TRUFFAUT, François (1961).

Kabinett des Doktor Caligari, Das (*El gabinete del doctor* Caligari): WIENE, Robert. (1919).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La Ciociara (*Dos mujeres*):SICA, Vittorio de (1960).

La grande illusion (*La gran ilusión*): RENOIR, Jean (1937).

Ladies in Retirement (*El misterio de Fiske Manor*): VIDOR, Charles (1941).

Ladri di biciclette (*El ladrón de bicicletas):* SICA, Vittorio (1948).

Letzte Mann, Der (*El último*): MURNAU, F.W. (1924).

Limelight (*Candilejas*): CHAPLIN, Charles (1952).

Lone star: SAYLES, John (1996).

Long Day's Journey into Night (*Larga Jornada hacia la Noche*): LUMET, Sidney (1962).

Love Story: HILLER, Arthur (1970).

Masculine-Feminine (*Femenino masculino*): GODARD, Jean Luc (1966).

M-Eine Stadt einen Mörder (El ampiro de Düsseldorf): LANG, Fritz (1931).

Metropolis (*Metrópolis*): LANG, Fritz (1926).

Modern Times (*Tiempos Modernos*)*:* CHAPLIN, Charles (1935).

Nosferatu, Eine Simphonie des Grauens (*Nosferatu, el vampiro*): MURNAU, F.W. (1922).

Nóz w wodzie (*El cuchillo en el agua*): POLANSKI, Roman (1962).

Oktiabr (*Octubre*): EISENSTEIN, Sergei M (1927).

Orfeo (*Orphée*): COCTEAU, Jean (1949).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Otto e mezzo (*Ocho y medio*): FELLINI, Federico (1963).

Passion, En(*Pasión*): BERGMAN, Ingmar (1979).

Paths of Glory (*Senderos de Gloria*)*:* KUBRICK, Stanley (1957).

Pawnbroker, The (*El prestamista*): LUMET, Sidney (1965).

Point Blank (*A quemarropa*): BOORMAN, John (1967).

Prince of the city (*El príncipe de la ciudad*): LUMET, Sidney (1981).

Psycho (*Psicosis*): HITCHCOCK, Alfred (1968).

Random Harvest (*Niebla en el Pasado*): LEROY, Mervyn (1942).

Repulsion (*Repulsión*): POLANSKI, Roman (1965).

Requiem for a dream (*Requiem por un sueño*): ARONOFSKY, Darren (2000).

Avventura, L' (*La aventura*): ANTONIONI, Michelangelo(1960).

Scherben: PICK, Lupu (1921).

Strada, La: FELLINI, Federico (1954).

Strangers on a Train (*Extraños en un tren*): HITCHCOCK, Alfred (1951).

Taxi Driver: SCORSESE, Martin (1976).

The Stars Look Down: REED, Carol (1939).

Tom Jones: RICHARDSON, Tony (1963).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Treasures of the Sierra Madre, The (*El Tesoro de Sierra Madre*): HUSTON, John (1947).

Triumph des Willens (*Triunfo de la Voluntad*): RIEFENSTAHL, Leni (1935).

Vertigo (*De entre los muertos*): HITCHCOCK, Alfred (1958).

Videodrome: CRONEMBERG, David (1982),

Vita é bella, La (*La vida es bella*): BENIGNI, Roberto (1997).

Vivre sa vie (*Vivir su vida*): GODARD, Jean Luc (1962).

Walkabout: ROEG, Nicolas (1971).

Wild Bunch (*Grupo Salvaje*): PECKINPAH, Sam (1969).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

10 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES y TABLAS

10.1 Ilustraciones

Ilustración 1.1. ¿Es una metáfora visual? _____ *14*

Ilustración 3.1. Esquema de Imagen FUERZA COACTIVA. Johnson (1987). _____ *41*

*Ilustración 3.2. Esquema de imagen RECORRIDO y VÍNCULO (derecha). Johnson (1987)*_____ *43*

Ilustración 3.3. Esquemas de imagen EQUILIBRIO. Johnson (1987). _____ *46*

*Ilustración 3.4. Metáfora de Correlación y Metáfora de Familiaridad. Grady (1997)*_____ *70*

Ilustración 3.5. Espacios mentales del acertijo del monje budista. Fauconnier & Turner (2002) ____ *77*

Ilustración 3.6. Espacio Combinado. Fauconnier & Turner (2002). _____ *78*

Ilustración 3.7. Ejemplo de Espacio Combinado. Fauconier & Turner (2002). _____ *81*

*Ilustración 3.8. Espacio combinado XYZ. Fauconnier y Turner (2002).*_____ *85*

Ilustración 3.9. Megablend XYⁿZ. Fauconnier & Turner (2002). _____ *86*

Ilustración 3.10. Metáfora procedente de una metonimia (izquierda) y Metonimia dentro de una metáfora (derecha). Goossens (1990). _____ *92*

Ilustración 3.11. Metonimia fuente-en-meta que desarrolla el dominio origen de la metáfora. Ruiz de Mendoza (1999). _____ *93*

Ilustración 3.12. Metonimia meta-en-fuente para precisar el dominio destino de la metáfora. Ruiz de Mendoza (1999:104) _____ *94*

Ilustración 4.1. Propuestas de puesta en escena de Vautrin arrestado. Eisenstein (1991). _____ *103*

Ilustración 4.2. Puesta en Escena de "barricada". Eisenstein (1991) _____ *104*

Ilustración 4.3. Vishnu. Eisenstein (1991) _____ *105*

*Ilustración 4.4. Courmayeur*_____ *111*

Ilustración 4.5. Viol (izquierda) y Libraire (derecha) _____ *125*

Ilustración 4.6. Runas pictóricas: ojos en espiral para ansiedad (a), líneas curvadas para el mal olor (b), líneas para ruido. Kennedy (1982). _____ *128*

*Ilustración 4.7. Las tres edades del hombre.*_____ *139*

Ilustración 4.8. Dos versiones de MP1/Metáfora Contextual. Forceville (1998) _____ *141*

Ilustración 4.9. MP2 (izquierda) y Símil Pictórico (derecha). Forceville (1998) _____ *141*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ilustración 4.10. VPM (izquierda). Forceville (1998). Metáfora Híbrida (derecha). Forceville (2007) 142

Ilustración 4.11. Mt. St. Victoire (izquierda) y Junge Frau (derecha) 147

Ilustración 4.12. Capitán Haddock (izquierda) y Gafetera (derecha). Groupe μ (1993) 158

Ilustración 4.13. Les Promenades de Euclide (izquierda) y Paisaje de Rügen (derecha). 159

Ilustración 4.14. Parke bei lu (izquierda) y Matrimonio Arnolfini (derecha) 160

Ilustración 4.15. Judío ortodoxo (izquierda) y Accidente de coche (derecha). Rozik (1994). 164

Ilustración 4.16. Renault (01) y Four Roses (01). Rodriguez & Mora (2001) 164

Ilustración 4.17. Campofrío (01) y Audi (01). Rodriguez & Mora (2001) 165

Ilustración 5.1. Formas "Takete" y "Maluma". Köhler (1959). 185

Ilustración 5.2. Dibujos de "matrimonio". Arnheim (1986). 186

Ilustración 5.3. Azzaro (01) 188

Ilustración 5.4. Inversis (01) 189

Ilustración 5.5. Requiem for a dream (03) y (06) 189

Ilustración 5.6. País (01) 190

Ilustración 5.7. Cutty Sark (01) y (02) 192

Ilustración 5.8. Psiquiátrico 193

Ilustración 5.9. Citizen Kane (04) 196

Ilustración 5.10. Range Rover (01) 197

Ilustración 5.11. Audi (04) y (05) 197

Ilustración 5.12. Deserto Roso (02) 199

Ilustración 5.13. Graduate (04) 200

Ilustración 5.14. Compagnons de la peur 201

Ilustración 5.15. Adbuster (01) 206

Ilustración 5.17. Ericsson (01) 208

Ilustración 5.18. Requiem for a dream (08) y (09). 209

Ilustración 5.19. Requiem for a dream (10) 210

Ilustración 5.20 Graduate (02) 211

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ilustración 5.21. Requiem for a dream (02) izquierda y (04) derecha. 213

Ilustración 5.22. Piglet (01) 214

Ilustración 5.23. Bingham McCutchen (01) 215

Ilustración 5.24. Requiem for a dream (11) 217

Ilustración 5.25 Graduate (05) 217

Ilustración 5.26. Graduate (06) 219

Ilustración 5.27. Tag Heuer (01) 220

Ilustración 5.28 Requiem (01) 221

Ilustración 5.29. Banesto (01) 222

Ilustración 5.30 Smirnoff (01) 223

Ilustración 5.31. Font Vella (01) 225

Ilustración 5.32. Espacio combinado Audi (02). Elaboración propia. 226

Ilustración 5.33. Audi (02) y (03) 227

Ilustración 5.34. CocaCola (01), (02) y (03) 228

Ilustración 5.35. Pirelli (01) 229

Ilustración 5.36. Tag Heuer (01) y (02) 230

Ilustración 5.37. Espacio combinado Tag Heuer (1) y (2) 231

Ilustración 5.38. Vichy (01) 232

Ilustración 6.1 Judío Ortodoxo (izquierda) y Accidente de Coche (derecha). 245

Ilustración 6.2. Capitán Haddock 246

Ilustración 6.3. Runas (01) 247

Ilustración 6.4. Courmayeur 248

Ilustración 6.5. Mt St Victoire 249

Ilustración 6.6. Park bei Lu (zern) y detalle. 250

Ilustración 6.7. Viol 253

Ilustración 6.8. Adidas (01) 254

Ilustración 6.9. Audi (01) 255

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ilustración 6.10. Auriculares ____ *256*

Ilustración 6.11. Campofrío (01) ____ *257*

Ilustración 6.12 Four Roses (01) ____ *258*

Ilustración 6.13. Gafetera ____ *259*

Ilustración 6.14. Lassale (01) ____ *260*

Ilustración 6.15. Planeta Vela ____ *260*

Ilustración 6.16. Renault (01) ____ *262*

Ilustración 6.17. Rifle (01) ____ *262*

Ilustración 6.18. Clerget (01) y (02) ____ *263*

Ilustración 6.19. 2001 (02) ____ *264*

Ilustración 6.20. 2001 (03) ____ *265*

Ilustración 6.21. Birds (01) ____ *267*

Ilustración 6.22. Braveheart (01) ____ *268*

Ilustración 6.23. Caligari (01), Nosferatu (04) y M (01) ____ *270*

Ilustración 6.24. Manchas en Deserto Rosso (Antonioni, 1964) ____ *272*

Ilustración 6.25. Enfant sauvage (01) ____ *273*

Ilustración 6.26. Graduate (01). El encuadre de Benjamin oprime al personaje mientras que el contraplano de la señora Robinson es holgado. ____ *274*

Ilustración 6.27. Great Dictator (02) ____ *275*

Ilustración 6.28. Greed (01) ____ *276*

Ilustración 6.29. Jules y Jim, (01) ____ *279*

Ilustración 6.30 Metropolis (01) ____ *281*

Ilustración 6.31. Otto e mezzo (01) ____ *284*

Ilustración 6.32. Psycho (01) ____ *286*

Ilustración 6.33. Taxi Driver (01) ____ *288*

Ilustración 6.34. Treasures of Sierra Madre (01) ____ *289*

Ilustración 6.35. Vivre sa vie (02) ____ *290*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

*Ilustración 6.36. Vivre sa vie (01)*_____ *291*

*Ilustración 7.1. Metáfora de correlación monomodal visual.*_____ *306*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

10.2 Tablas

Tabla 3.1. Metáforas estructurales. Lakoff & Johnson (2001) _____ *59*

Tabla 3.2. . Metáforas orientacionales. Lakoff & Johnson (2001) _____ *60*

Tabla 3.3. Metáforas de familiaridad y de correlación. Elaboración propia a partir de Grady (1999). *67*

*Tabla 3.4 Metáforas Primarias. Elaboración propia a partir de Lakoff & Johnson (1999: 50-54)*____ *73*

Tabla 3.5. Diferencias entre metáfora y metonimia. Elaboración propia a partir de Lakoff & Turner (1989). _____ *88*

Tabla 3.6. Metonimas. Lakoff & Johnson (1980). _____ *89*

*Tabla 4.1. Resumen de autores por ámbito estudiado. Elaboración propia.*_____ *176*

Tabla 4.2. Resumen de autores por orden cronológico. Elaboración propia. _____ *178*

*Tabla 6.1. Resumen Ejemplos de Metáforas de Correlación y de Familiaridad*_____ *241*

Tabla 5.1. Resumen análisis de Ejemplos Recopilados. _____ *301*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

11 ANEXO 1. Listado de Metáforas Primarias

Grady (1997) enumera cien metáforas primarias que clasifica en cinco categorías, en nuestra opinión no demasiado claras, aunque su listado no es definitivo. De estas metáforas primarias, Lakoff y Johnson (1999) enumeran veinte que consideran representativas y añaden cuatro más. Aquí hemos recogido todas las metáforas primarias.

Relaciones atemporales:

1. LOS ATRIBUTOS SON POSESIONES (ATTRIBUTES ARE POSSESIONS)
2. LO ESENCIAL ES INTERNO (ESSENTIAL IS INTERNAL)
3. EL GRADO EN QUE UN ATRIBUTO DEFINE UNA ENTIDAD ES PROFUNDIDAD (DEGREE TO WHICH AN ATRIBUTE DEFINES AN ENTITY IS DEPTH)
4. LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA (THE NATURE OF AN ENTITY IS ITS SHAPE)
5. LA CONDICIÓN ES FORMA (CONDITION IS SHAPE)
6. LO SEGURO ES FIRME (CERTAIN IS FIRM)
7. LOS CONSTITUYENTES SON CONTENIDOS (CONSTITUENTS ARE CONTENTS)
8. LA ORGANIZACIÓN LÓGICA ES UNA ESTRUCTURA FÍSICA (LOGICAL ORGANIZATION IS PHYSICAL STRUCTURE)
9. LA FUNCIONALIDAD-VIABILIDAD ES ESTAR ERECTO (FUNCIONALITY- VIABILITY IS ERECTNESS)
10. AYUDA ES SOPORTE (ASSISTANCE IS SUPPORT)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

11. INTERRELACIÓN ES INTERCONEXIÓN FÍSICA (INTERRELATEDNESS IS PHYSICAL INTERCONNECTEDNESS)
12. LAS CATEGORÍAS SON REGIONES ESPACIALES DELIMITADAS (CATEGORIES/SETS ARE BOUNDED SPATIAL REGIONS.
13. SIMILITUD ES PROXIMIDAD (SIMILARITY IS PROXIMITY)
14. SIMILITUD ES ALINEACIÓN (SIMILARITY IS ALIGNMENT)
15. EXISTIR ES ESTAR LOCALIZADO AQUÍ (EXISTENCE IS LOCATION HERE)
16. EXISTIR ES SER VISIBLE (EXISTENCE IS VISIBILITY).
17. UNA SITUACIÓN-CIRCUNSTANCIA ES UN LUGAR (A SITUATION IS A LOCATION).
18. IMPORTANTE ES CENTRAL (IMPORTANT IS CENTRAL).
19. EL CONTEXTO ES UN LUGAR (CONTEXTUAL ROLES ARE LOCATIONS).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Cantidad y grado

20. CANTIDAD ES TALLA (QUANTITY IS SIZE).
21. CANTIDAD ES ELEVACIÓN VERTICAL (QUANTITY IS VERTICAL ELEVATION).
22. GRADO ES DISTANCIA A LO LARGO DE UN SENDERO (DEGREE IS DISTANCE ALONG A PATH).
23. CANTIDAD ES POSICIÓN EN UN SENDERO (QUANTITY IS POSITION ALONG A PATH).

Tiempo, acción y acontecimientos.

24. CAMBIO ES MOVIMIENTO (CHANGE IS MOTION).

25. LOS ESTADOS SON LUGARES TEMPORALES (STATES ARE TEMPORARY LOCATIONS).

26. UN ACONTECIMIENTO ES EL MOVIMIENTO DE UN OBJETO (AN EVENT IS THE MOTION OF AN OBJECT).

27. CONSEGUIR UN PROPÓSITO ES LLEGAR A UN LUGAR (ACHIEVING A PURPOSE IS ARRIVING AT A DESTINATION).

28. LOS MEDIOS SON SENDEROS (MEANS ARE PATHS).

29. LA ACCIÓN ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO (ACTIONS IS SELF-PROPELLED MOTION).

30. LA COMPULSIÓN ES UNA FUERZA IRRESISTIBLE (COMPULSION IS A COMPELLING FORCE).

31. CONSEGUIR UN PROPÓSITO ES ALCANZAR UN OBJETO DESEADO (ACHIEVING A PURPOSE IS ACQUIRING A DESIRED OBJECT).

32. LAS OPORTUNIDADES SON RECURSOS (OPORTUNITIES ARE RESOURCES).

33. EL TIEMPO ES UN RECURSO (TIME IS A RESOURCE).

34. LOS MOMENTOS SON OBJETOS EN MOVIMIENTO A LO LARGO DE UN SENDERO (MOMENTS IN TIME ARE OBJTECTS IN MOTION ALONG A PATH).

35. LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO ES NUESTRO PROPIO MOVIMIENTO A LO LARGO DE UN SENDERO (THE EXPERIENCE OF TIME IS OUR OWN MOTIONE ALONG A PATH).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

36. AHORA ES AQUÍ (NOW IS HERE).

37. LOS PERIODOS DE TIEMPO SON CONTENEDORES (TIME PERIODS ARE CONTAINERS).

38. LAS CIRCUNSTANCIAS SON AMBIENTES (CIRCUMSTANCES ARE SURROUNDINGS).

39. LAS CIRCUNSTANCIAS SON FLUIDOS (CIRCUMSTANCES ARE FLUID).

40. LOS ACONTECIMIENTOS SON ACCIONES, LOS FENÓMENOS INANIMADOS SON AGENTES HUMANOS (EVENTS ARE ACTIONS, INANIMATE PHENOMENA ARE HUMAN AGENTS).

41. LOS PROCESOS SON FUERZAS VIVAS (PROCESSES ARE LIVING FORCES).

42. EL MATERIA NECESARIA PARA UN PROCESO ES COMIDA (THE NECESSARY MATERIAL FOR A PROCESS IS FOOD).

43. LA ACTIVIDAD ES VIDA, LA INACTIVIDAD ES MUERTE (ACTIVITY IS LIFE, INACTIVITY IS DEAD)

44. LA ACTIVIDAD ES ESTAR DESPIERTO, LA INACTIVIDAD ES ESTAR DORMIDO (ACTIVITY IS WAKEFULNESS, INACTIVITY IS SLEEP)

45. LOS EFECTOS SON OBJETOS TRANSFERIDOS (EFECTS ARE TRANSFERRED OBJECTS).

46. LAS CAUSAS SON ORÍGENES (CAUSES ARE SOURCES).

47. LOS EFECTOS SON OBJETOS QUE EMERGEN DE LAS CAUSAS (EFFECTS ARE OBJECTS WICH EMERGE FROM CAUSES.

48. LA RELACIÓN CAUSAL ES CONEXIÓN FÍSICA (CAUSAL RELATEDNESS IS PHYSICAL CONNECTION).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

49. LAS CIRCUNSTANCIAS SON CLIMA (CIRCUMSTANCES ARE WEATHER).

50. ESTAR AL CONTROL ES ESTAR ARRIBA (BEING IN CONTROLS IS BEING ABOVE/CONTROL IS UP).

51. INTENSIDAD EN UNA ACTIVIDAD ES CALOR (INTENSITY OF ACTIVITY IS HEAT).

Afecto, valoración y relaciones sociales.

52. IMPORTANCIA ES TALLA/VOLUMEN (IMPORTANCE IS SIZE/VOLUME).

53. IMPORTANCIA ES MASA/PESO (IMPORTANCE IS MASS/WEIGHT).

54. DIFICULTAD ES DUREZA (DIFFICULTY IS HARDNESS).

55. LAS DIFICULATADES SON OPONENTES (DIFFICULTIES ARE OPPONENTS).

56. OPONERSE ES ATACAR (OBJECTING IS ATTACKING).

57. DIFICULTAD ES PESO (DIFICULTY/HARDSHIP IS HEAVINESS).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

58. LO BUENO ES DELANTERO (GOOD IS FORWARD).

59. LO IMPERFECTO ES SUCIO (IMPERFECTION IS DIRT).

60. LO ATRACTIVO ES APETITOSO (APPEALING IS TASTY).

61. LO MALO ES APESTOSO (BAD IS FOUL-SMELLING).

62. LO BUENO ES LUMINOSO, LO MALO ES OSCURO (GOOD IS BRIGHT, BAD IS DARK).

63. LO MORALMENTE BUENO ES LIMPIO (MORALLY GOOD IS CLEAN).

64. LO MORALMENTE BUENO ES SANO (MORALLY GOOD IS HEALTHY).

65. LO NORMAL ES RECTO (NORMAL IS STRAIGHT).

66. EL AFECTO ES CALOR (AFFECTION IS WARMTH).

67. LA INTIMIDAD EMOCIONAL ES PROXIMIDAD (EMOTIONAL INTIMACY IS PROXIMITY).

68. LA SIMPATÍA ES SUAVIDAD (SYMPATHY IS SOFTNESS).

69. EL AFECTO ES HUMEDAD (AFFECT IS MOISTURE).

70. ESTATUS SOCIAL ES ELEVACIÓN VERTICAL (SOCIAL STATUS IS VERTICAL ELEVATION).

71. LO CORRECTO/APROPIADO ES ESTAR EN EL LUGAR ADECUADO (CORRECT/APROPIATE IS IN RIGHT LOCATION).

72. DESEO/NECESIDAD ES HAMBRE (DESIRE/NEED IS HUNGER).

73. DESEO/COMPULSIÓN DE ACTUAR ES PICOR (DESIRE/COMPULSION TO ACT IS AN ITCH).

74. CONSENTIR ES TRAGAR (ACQUIESCING IS SWALLING).

75. CONSENTIR UNA SITUACIÓN ES COGER UN OBJETO (ACQUIESCING TO A SITUATION IS TAKING AN OBJETC).

76. PERJUDICAR ES HERIR FÍSICAMENTE (HARM IS PHYSICAL INJURY).

77. INTENSIDAD DE UNA EMOCIÓN ES CALOR (INTENSITY OF EMOTION IS HEAT).

78. FELIZ ES ARRIBA (HAPPY IS UP).

79. LA ATRACCIÓN FÍSICA ES UNA FUERZA (ATRACTION IS PHYSICAL FORCE).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Pensamiento y consciencia:

80. SABER/ENTENDER ES VER (KNOWING/UNDERSTANDING IS SEEING).

81. LAS DISTINTAS COMPRENSIONES DE UNA ENTIDAD SON CARAS DE UN OBJETO (ALTERNATIVE UNDERSTANDINGS OF AN ENTITY ARE SIDES OF AN OBJECT).

82. LO PERCEPTIBLE ESTÁ FUERA Y LO IMPERCEPTIBLE ESTÁ DENTRO (PERCEPTIBLE IS OUT AND IMPERCEPTIBLE IS IN).

83. LO ACCESIBLE AL CONOCIMIENTO ESTÁ FUERA Y LO INACCESIBLE ESTÁ DENTRO (ACCESIBLE TO AWARENESS IS OUT AND INACCESSIBLE IS IN).

84. LA INFORMACIÓN DEDUCIBLE ES CONTENIDO (DEDUCIBLE INFORMATION IS CONTENTS).

85. CONSIDERAR ES MIRAR (CONSIDERING IS LOOKING AT).

86. LO ACCESIBLE A LA PERCEPCIÓN/CONOCIMIENTO ES ARRIBA (ACCESSIBLE TO PERCEPTION/AWARENESS IS UP).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

87. ENTENDER ES COGER (UNDERSTANDING IS GRASPING).

88. ANALIZAR ES CORTAR (ANALIZING IS CUTTING).

89. CONSIDERAR ES PESAR (CONSIDERING IS WEIGHING).

90. SER CONSCIENTE ES ESTAR DESPIERTO (BEING AWARE IS BEING AWAKE).

91. ACUERDO/SOLIDARIDAD ES ESTAR EN EL MISMO LADO (AGREEMENT/SOLIDARITY IS BEING ON THE SAME SIDE).

92. EL CONOCIMIENTO ES CONTENIDO FÍSICO DE LA CABEZA (KNOWLODGE IS PHYSICAL CONTENTS OF THE HEAD).

93. RAZONAR ES SUMAR Y RESTAR (REASONING IS ADDING AND SUBTRACTING).

94. NUESTRAS PROPIAS ACTITUDES SON PRODUCTOS MENTALES DE OTRAS PERSONAS (OUR OWN ATTITUDES ARE THE MENTAL PRODUCTS OF OTHER PEOPLE).

95. CONSIDERAR ES MASCAR (CONSIDERING IS CHEWING).

96. LA VISIÓN ES CONTACTO FÍSICO (VISION IS PHYSICAL CONTACT).

97. SER CONSCIENTE ES ESTAR AQUÍ (BEING CONSCIOUS IS BEING HERE).

98. LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES (MENTAL STATES ARE PLACES).

99. COMUNICAR ES IR EL PRIMERO (COMMUNICATING IS LEADING).

100. UNA CREENCIA ES UNA POSICIÓN/ORIENTACIÓN FÍSICA (A BELIEF IS A PHYSICAL POSTION/ORIENTATION).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Lakoff y Johnson (1999) añaden estas:

101. LAS ESCALAS SON SENDEROS (LINEAR SCALES ARE PATHS).

102. EL TIEMPO ES MOVIMIENTO (TIME IS MOTION).

103. LAS CAUSAS SON FUERZAS FÍSICAS (CAUSES ARE PHYSICAL FORCES).

104. LAS RELACIONES SON RECINTOS (RELATIONSHIPS ARE ENCLOSURES).

12 ANEXO 2. Listado de Metáforas Conceptuales

Lakoff *et al.* (1991) han compilado las metáforas conceptuales analizadas hasta ese año (ellos estiman que un 20% de las que pueden existir). En este anexo hemos traducido las metáforas que hemos recogido en la distinta bibliografía manejada indicando la obra en que aparece mencionada la metáfora con las siguientes siglas:

Metaphors we live by (MWLB)

More Than Cool Reason (MTCR)

Metaphor and Emotion (M&E)

The body in the mind (BM)

Philosophy in the Flesh (PF)

Death is the mother of beauty (DIMB)

Foundations of meaning, primary metaphors and primary scenes (FOM)

"Sorry, I'm Not Myself Today" (SINMT)

Master Metaphor List (MML)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Acción	
ACCIÓN GUIADA ES MOVIMIENTO GUIADO	*MML*
ACTIVO ES VIVO	*MML*
ACTUACIÓN CORRECTA ES CAMINO CORRECTO	*MML*
ACTUAR COMPULSIVAMENTE ES INGERIR UNA SUSTANCIA COMPULSIVAMENTE	*MML*
ACTUAR CUIDADOSAMENTE ES MOVERSE CUIDADOSAMENTE	*MML*
ACTUAR SOBRE ALGO ES MOVER UN OBJETO	*MML*
ACTUAR SOBRE ES ALGO ES DAR DE COMER	*MML*
AYUDAS A LA ACCIÓN SON AYUDAS AL MOVIMIENTO	*MML*
CONTINUAR ACTUANDO A PESAR DE LAS DIFICULTADES ES CONTINUAR MOVIÉNSOSE A PESAR DE LOS OBSTÁCULOS	*MML*
CONTROL SOBRE UNA ACCIÓN ES CONTROL SOBRE EL MOVIMIENTO	*MML*
EL ESTADIO DE UNA ACCIÓN ES EL LUGAR EN UN SENDERO	*MML*
FACILIDAD DE ACCIÓN ES FACILIDAD DE MOVIMIENTO	*MML*
FINAL DE UNA ACCIÓN ES FINAL DE UN SENDERO	*MML*
FORMA DE ACTUAR ES FORMA DE MOVERSE	*MML*
INHABILITACIÓN PARA ACTUAR ES PREVENCIÓN DEL MOVIMIENTO	*MML*
LA ACCIÓN ES CONTROL SOBRE LAS POSESIONES	*MML*
LAS ACCIONES SON MOVIMIENTOS AUTOPROPULSADOS	*PF* *FOM* *MML*
OBSTÁCULOS EN UNA ACCIÓN SON OBSTÁCULOS EN EL MOVIMIENTO	*MML*
UNA ACCIÓN DECIDIDA ES UN MOVIMIENTO DIRECTO A UN DESTINO	*MML*
VELOCIDAD DE ACTUACIÓN ES VELOCIDAD DE MOVIMIENTO	*MML*
Aceptar	
ACEPTAR ES TRAGAR	*FOM*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Actitud	
NUESTRAS ACTITUDES SON PRODUCTOS MENTALES DE OTRA GENTE	*FOM*
Actividad	
LA ACTIVIDAD ES VIDA/LA INACTIVIDAD ES MUERTE	*FOM*
LA ACTIVIDAD ES ESTAR DESPIERTO/LA INACTIVIDAD ES ESTAR DORMIDO	*FOM*
LA INTENSIDAD DE LA ACTIVIDAD ES CALOR	*FOM*
Acontecimientos	
LOS ACONTECIMIENTOS FUTUROS PREVISIBLES ESTÁN ARRIBA Y ADELANTE	*MWL* *MML*
LOS ACONTECIMIENTOS SON ACCIONES	*MTCR*
UN ACONTECIMIENTO ES EL MOVIMIENTO DE UN OBJETO	*FOM*
LOS FENÓMENOS INANIMADOS SON AGENTES HUMANOS	*FOM*
ESTAR ENVUELTO EN UN ACONTECIMIENTO ES ESTAR EN EL AGUA	*MML*
ESTAR DERROTADO POR LOS ACONTECIMIENTOS ES ESTAR HUNDIDO	*MML*
HABILIDAD PARA HACER FRENTE A LOS ACONTECIMIENTOS ES HABILIDAD PARA NAVEGAR	*MML*
FLUIR CON LOS ACONTECIMIENTOS ES FLOTAR EN EL AGUA	*MML*
ACONTECIMIENTOS OCULTOS CON PODER CAUSAL SON CORRIENTES DE AGUA OCULTAS	*MML*
LOS ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS SON MOVIMIENTOS CONTROLADOS DE AGUA	*MML*
Adversidad	
LA ADVERSIDAD ES MAL TIEMPO	*MML*
Afecto	
AFECTO ES CALIDEZ	*PF* *FOM* *MML*
AFECTO ES HUMEDAD	*FOM*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Amistad	
LA AMISTAD ES CALIDEZ	*M&E*
LA AMISTAD ES CERCANÍA	*M&E*
LA AMISTAD ES COMPARTIR UNA EXPERIENCIA ÍNTIMA	*M&E*
LA AMISTAD ES FUEGO	*M&E*
LA AMISTAD ES UN INSTRUMENTO ESPECIAL	*M&E*
LA AMISTAD ES UN INTERCAMBIO ECONÓMICO	*M&E*
LA AMISTAD ES UN OBJETO ESTRUCTURADO	*M&E*
LA AMISTAD ES UN OBJETO QUE SE POSEE	*M&E*
LA AMISTAD ES UN ORGANISMO VIVO	*M&E*
LA AMISTAD ES UN VIAJE	*M&E*
LA AMISTAD ES UN VÍNCULO FÍSICO FUERTE	*M&E*
LA AMISTAD ES UNA COMODIDAD VALIOSA	*M&E*
LA AMISTAD ES UNA MÁQUINA	*M&E*
LOS AMIGOS SON CONTENDORES QUE SE ABREN UNO AL OTRO	*M&E*
Amor	
EL AMOR ES CERCANÍA	*M&E*
EL AMOR ES FUEGO	*MTCR*
EL AMOR ES GUERRA	*MWLB*
EL AMOR ES LOCURA	*MWLB* *M&E* *MML*
EL AMOR ES MAGIA	*MWLB* *MML*
EL AMOR ES POSESIÓN	*MML*
EL AMOR ES UN PACIENTE	*MWL*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EL AMOR ES UN VIAJE	*MWLB MML*
EL AMOR ES UNA FUERZA FÍSICA	*MWLB M&E*
EL AMOR ES UNA UNIDAD	*M&E*
Analizar	
ANALIZAR ES CORTAR	*FOM*
ANALIZAR INFORMACIÓN COMPLEJA ES DESARMAR SU ESTRUCTURA FÍSICA	*FOM*
Aprender	
APRENDER ES ABSORBER	*MML*
APRENDER ES COGER	*MML*
APRENDER ES COMER	*MML*
INTERÉS POR APRENDER ES APETITO	*MML*
APRENDER ES RECIBIR	*FOM*
Argumentos	
LOS ARGUMENTOS SON EDIFICIOS	*MWLB*
LOS ARGUMENTOS SON UNA GUERRA	*MWLB*
LOS ARGUMENTOS SON SENDEROS POR LOS QUE LOS PENSAMIENTOS VIAJAN	*MML*
Apariencia Física	
LA APARIENCIA FÍSICA ES UNA FUERZA FÍSICA	*BM*
Atractivo	*FOM*
LA ATRACCIÓN ES UNA FUERZA FÍSICA	*FOM*
Atributos	
LOS ATRIBUTOS SON ENTIDADES	*MML*
LOS ATRIBUTOS SON POSESIONES	*FOM*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ayuda	
LA AYUDA ES SOPORTE	*FOM PF*
Bueno	
LO BUENO ES ARRIBA	*MWLB M&E MML*
LO BUENO ES BLANCO	*MTCR MML*
LO BUENO ES CÁLIDO	*M&E*
LO BUENO ES LUMINOSO	*M&E MML FOM*
LO BUENO ES VALIOSO	*M&E*
LO BUENO ESTÁ DELANTE	*FOM*
LO MORALMENTE BUENO ES LIMPIO	*FOM*
LO MORALMENTE BUENO ES SALUDABLE	*FOM*
Cambio	
EL CAMBIO ES MOVIMIENTO	*M&E PF FOM MML*
CAMBIAR ES CONSEGUIR/PERDER UN OBJETO	*MML*
EL CAMBIO DE ESTADO INICIADO POR UNO MISMO ES MOVIMIENTO AUTOPROPULSADO	*MML*
LA MANERA DE CAMBIAR ES UN SENDERO SOBRE EL QUE NOS MOVEMOS	*MML*
EL PREREQUISITO NECESARIO PARA CAMBIAR ES EL ORIGEN DE MOVIMIENTO PARA UNA ENTIDAD	*MML*
EL PREREQUISITO NECESARIO PARA CAMBIAR ES EL ORIGEN DE MOVIMIENTO PARA UNA ENTIDAD	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Cantidad	
LA CANTIDAD ES ELEVACIÓN VERTICAL	*FOM* *MML*
EL GRADO DE CANTIDAD ES DISTANCIA EN UN SENDERO	*FOM*
LA CANTIDAD ES LONGITUD	*MML*
LA CANTIDAD ES POSICIÓN A LO LARGO DE UN SENDERO	*FOM*
LA CANTIDAD ES TALLA	*FOM* *MML*
LA CANTIDAD ES UNA PROPIEDAD FÍSICA	*MML*
Carrera Profesional	
LA CARRERA PROFESIONAL ES UN VIAJE	*MML*
EL PROGRESO PROFESIONAL ES UN MOVIMIENTO VERTICAL	*MML*
Categoría	
LAS CATEGORÍAS SON CONTENEDORES	*PF*
LAS CATEGORÍAS SON REGIONES ESPACIALMENTE DELIMITADAS	*FOM*
Causa	
LA CAUSA PRECEDENTE ES TIEMPO PRECEDENTE	*MML*
LA CAUSALIDAD ES CONTROL SOBRE UNA SITUACIÓN RELATIVA	*MML*
LA CAUSALIDAD ES UN TRANSACCIÓN COMERCIAL	*MML*
LA RELACIÓN CAUSAL ES UNA CONEXIÓN FÍSICA	*FOM*
LAS CAUSAS SON FUERZAS FÍSICAS	*M&E* *PF*
LAS CAUSAS SON ORÍGENES	*FOM*
LAS CAUSAS Y LOS EFECTOS SON OBJETOS UNIDOS	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Cierto	
LO CIERTO ES FIRME	*FOM*
Circunstancias	
LAS CIRCUNSTANCIAS SON CLIMA	*FOM* *MML*
LAS CIRCUNSTANCIAS SON ENTORNOS	*FOM*
LAS CIRCUNSTANCIAS SON FLUIDOS	*FOM*
Coherente	
COHERENTE ES ALINEADO	*MML*
COHERENTE ES COMPLETO	*MML*
Comparar	
COMPARAR Y BUSCAR ES COMPRAR	*MML*
COMPARACIÓN DE PROPIEDADES ES COMPARACIÓN DE PROPIEDADES FÍSICAS	*MML*
COMPARACIÓN DE IMPORTANCIA ES PESAR	*MML*
Competición	
LA COMPETICIÓN ES AGRESIÓN FÍSICA DE UNO A OTRO	*MML*
LA COMPETICIÓN ES UNA CARRERA	*MML*
LA COMPETICIÓN ES UNA GUERRA	*MML*
Comportamiento	
EL COMPORTAMIENTO HABITUAL ES UN ATRIBUTO	*MTCR*
Comprender	
COMPRENDER ES COGER	*MTCR* *PF* *FOM* *MML*
COMPRENDER ES COLOCAR	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

COMPRENDER ES DIGERIR	*MML*
COMPRENDER ES LLEGAR	*MML*
COMPRENDER ES OBTENER CONTROL SOBRE EL MATERIAL	*MML*
COMPRENDER ES REGISTRAR LAS IDEAS QUE SE TIENEN	*MML*
COMPRENDER ES VER	*MTCR* *PF* *FOM* *MML*
FACIL DE COMPRENDER ES FACIL DE COGER	*MML*
LAS DISTINTAS COMPRENSIONES DE UNA ENTIDAD SON CARAS DE UN OBJETO	*FOM*
Compulsión	
LA COMPULSIÓN ES UNA FUERZA IRRESISTIBLE	*FOM*
Comunicación	
COMUNICAR ES ENVIAR	*M&E* *FOM* *MML*
COMUNICAR ES MOSTRAR	*MML*
LA COMUNICACIÓN ENTRE AMIGOS ES COMPARTIR UNO DE LOS MÁS ÍNTIMOS OBJETOS	*M&E*
LA COMUNICACIÓN ES ALIMENTACIÓN	*MML*
LA COMUNICACIÓN ES ESCRITURA	*MML*
LA COMUNICACIÓN ES GUIAR	*MML*
LA COMUNICACIÓN ES HABLA	*MML*
Conformidad	
LA CONFORMIDAD ES ADHERENCIA	*MML*
LA CONFORMIDAD ES AJUSTARSE	*MML*
LA CONFORMIDAD ES SEGUIR	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Consciente	
LO CONSCIENTE ES ARRIBA	*MWLB*
ESTAR CONSCIENTE ES ESTAR AQUÍ	*FOM*
SER/ESTAR CONSCIENTE ES ESTAR DESPIERTO	*FOM*
Conocimiento	
AYUDAR A TENER CONOCIMIENTO ES AYUDAR A VER	*MML*
CONOCER QUÉ SUCEDE ES VER A DONDE VAS	MML
EL CONOCIMIENTO ES CONTENIDO FÍSICO EN LA CABEZA	*FOM*
IMPEDIR EL CONOCIMIENTO ES IMPEDIR LA VISIÓN	*MML*
LO ACCESIBLE AL CONOCIMIENTO ESTÁ FUERA	*FOM*
LO INACCESIBLE AL CONOCIMIENTO ESTÁ DENTRO	*FOM*
LO ACCESIBLE AL CONOCIMIENTO/PERCEPCIÓN ESTÁ ARRIBA	*FOM*
NO CONOCER LA REALIDAD ES NO VER LA REALIDAD	*MML*
Consentir	
CONSENTIR ES TRAGAR	*FOM*
CONSENTIR UNA SITUACIÓN ES COGER UN OBJETO	*FOM*
Considerar	
CONSIDERAR ES MIRAR	*FOM*
CONSIDERAR ES PESAR	*FOM*
Constitución	
LOS CONSTITUYENTES SON CONTENIDOS	*FOM*
Contexto	
EL CONTEXTO ES UN LUGAR	*FOM*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Control	
AUMENTAR EL CONTROL ES TENER MÁS MANOS	*MML*
CONTROL ES ARRIBA/ SER CONTROLADO ES ESTAR ABAJO	*MWLB* *MTCR* *PF* *FOM* *MML*
CONTROL SOBRE LAS ACCIONES ES CONTROL SOBRE LOS PROPIOS MOVIMIENTOS	*M&E*
ESTAR CONTROLADO POR ALGUIEN ES ESTAR EN SUS MANOS	*MML*
MANTENER EL CONTROL EMOCIONAL ES INTENTAR APACIGUAR A UN ANIMAL CAUTIVO	*M&E*
MANTENER EL CONTROL EMOCIONAL ES INTENTAR MANTENER UN OBJETO COMPLETO	*M&E*
MANTENER EL CONTROL EMOCIONAL ES INTENTAR REPRIMIR EL FLUIDO EN UN CONTENEDOR	*M&E*
MANTENER EL CONTROL EMOCIONAL ES TRATAR DE GANAR A UN OPONENTE	*M&E*
MANTENER EL CONTROL ES PELEAR CON UNA FUERZA	*M&E*
PERDER EL CONTROL ES DEJAR DE TENER EN LAS MANOS	*MML*
Correcto	
LO CORRECTO/APROPIADO ES LUGAR CORRECTO	*FOM*
Crear	
CREAR ES CULTIVAR	*MML*
CREAR ES DAR UN OBJETO	*MML*
CREAR ES HACER	*M&E* *MML*
CREAR ES HACER VISIBLE	*MML*
CREAR ES MOVERSE A UN LUGAR	*MML*
CREAR ES NACER	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CREATIVIDAD ES SER PIONERO	*MML*
CREATIVIDAD ES VER BAJO UNA NUEVA LUZ	*MML*
Creer	
ACEPTAR UNA CREENCIA ES COMPRARLA	*MML*
CAMBIAR DE CREENCIAS ES CAMBIAR DE ROPA	*MML*
CONVENCER SOBRE UNA CREENCIA ES VENDERLA	*MML*
CREENCIAS ESCASAS SON ROPAS ESCASAS	*MML*
CREER ES SOSTENER	*MML*
CREER ES TRAGAR	*MML*
LA IMPORTANCIA DE UNA CREENCIA ES SU PESO	*MML*
LA IMPORTANCIA DE UNA CREENCIA ES SU PRECIO	*MML*
LA VARIABILIDAD DE UNA CREENCIA ES LA ELASTICIDAD DE UN OBJETO	*MML*
LAS CREENCIAS PELIGROSAS SON ENFERMEDADES CONTAGIOSAS	*MML*
LAS CREENCIAS SON AMANTES	*MML*
LAS CREENCIAS SON ARTÍCULOS DE CONSUMO	*MML*
LAS CREENCIAS SON ESTRUCTURAS	*MML*
LAS CREENCIAS SON GUÍAS	*MML*
LAS CREENCIAS SON IMPRESIONES	*MML*
LAS CREENCIAS SON LUGARES	*MML*
LAS CREENCIAS SON MODAS	*MML*
LAS CREENCIAS SON NIÑOS/ANIMALES DE COMPAÑÍA	*MML*
LAS CREENCIAS SON OBJETOS CONSTRUIDOS	*MML*
LAS CREENCIAS SON PLANTAS	*MML*
LAS CREENCIAS SON POSESIONES	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LAS CREENCIAS SON ROPAS	*MML*
LAS CREENCIAS SON SERES CON UN CICLO DE VIDA	*MML*
UNA CREENCIA ES UN POSICIÓN/ORIENTACIÓN FÍSICA	*FOM*
UNA CREENCIA QUE NO SE MANTIENE ES UN OBJETO QUE SE DESTRUYE	*MML*
UNA FUERZA QUE INFLUYE EN UNA CRENCIA ES UNA FUERZA QUE LE DA FORMA	*MML*
Cuerpo	
EL CUERPO ES UN CONTENEDOR DE EMOCIONES	*M&E*
EL CUERPO ES UN CONTENEDOR PARA UNO MISMO	*MML*
EL CUERPO ES UNA MÁQUINA	*BM*
EL CUERPO ES UN ORGANISMO HOMOESTÁTICO	*BM*
LA CONDICIÓN FÍSICA ES FORMA	*FOM*
Daño	
DAÑAR ES BAJAR	*MML*
DAÑARSE A UNO MISMO ES APARTARSE	*MML*
DAÑO ECONÓMICO ES HERIDA FÍSICA	*MML*
DAÑO ES ESTAR EN UN LUGAR DAÑINO	*MML*
DAÑO ES EVITAR MOVIMIENTO HACIA UN OBJETIVO	*MML*
DAÑO ES HERIDA FÍSICA	*MML*
DAÑO ES HERIDA FÍSICA DEBIDO A ENFERMEDAD	*MML*
DAÑO ES HERIDA FÍSICA DEBIDO A HIRIENTES	*MML*
DAÑO ES HERIDA FÍSICA DEBIDO A LA DEPREDACIÓN DE ANIMALES VICIOSOS	*MML*
DAÑO ES HERIDA FÍSICA DEBIDO A NEGLIGENCIA	*MML*
DAÑO ES LA FALTA DE UNA POSESIÓN NECESARIA	*MML*
DAÑO ES QUE LOS OBJETOS FUNCIONALES DEJEN DE SERLO	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

DAÑO ES TENER UNA POSESIÓN DAÑINA	*MML*
DAÑO ES UN OBSTÁCULO	*MML*
DAÑO MEDIOAMBIENTAL ES HERIDA FÍSICA	*MML*
DAÑO POLÍTICO ES HERIDA FÍSICA	*MML*
DAÑO PSICOLÓGICO ES HERIDA FÍSICA	*MML*
EL DAÑO ES UN DESVÍO QUE TE MUEVE A UNA DIRECCIÓN DIFERENTE	*MML*
EL DAÑO ES UN LÍMITE QUE REDUCE EL MOVIMIENTO	*MML*
EL DAÑO ES UN REVÉS QUE SITÚA EN UN LUGAR ANTERIOR	*MML*
Descubrir	
DESCUBRIR ES VER UNA NUEVA TIERRA O UN NUEVO OBJETO	*MML*
Deseo	
EL DESEO ES HAMBRE	*M&E* *FOM* *MML*
EL DESEO ES VALORABLE	*M&E*
EL DESEO/COMPULSIÓN DE ACTUAR ES PICOR	*FOM*
LOS DESEOS QUE CONTROLAN LAS ACCIONES SON FUERZAS EXTERNAS QUE CONTROLAN EL MOVIMIENTO	*M&E* *MML*
Diferencia	
DIFERENCIA ES DISTANCIA	*MML*
DISPARIDAD ES CAMBIO	*MML*
Dificultad	
LA DIFICULTAD ES DUREZA	*FOM*
LA DIFICULTAD ES OPOSICIÓN	*FOM*
LAS DIFICULTADES DE LA VIDAD SON IMPEDIMENTOS PARA VIAJAR	*MTCR*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LAS DIFICULTADES SON CONTENEDORES	*MML*
LAS DIFICULTADES SON IMPEDIMENTOS PARA EL MOVIMIENTO	*M&E* *MML*
LAS DIFICULTADES SON PESOS/LA FACILIDAD ES LIGEREZA	*MTCR* *M&E* *PF* *FOM*
Dinero	
EL DINERO ES UN LÍQUIDO	*MML*
LA INVERSIÓN ES UN CONTENEDOR DE DINERO	*MML*
Dios	
LO DIVINO ES ARRIBA	*MTCR*
Discurso	
EL DISCURSO ES UN MEDIO LUMINOSO	*MTCR*
Efecto	
LOS EFECTOS SON OBJETOS TRANSLADADOS	*FOM*
LOS EFECTOS SON OBJETOS QUE PROCEDEN DE LAS CAUSAS	*FOM*
Embriaguez	
LA EMBRIAGUEZ ES DESTRUCCIÓN	*MML*
LA EMBRIAGUEZ ES ESTAR COCINADO	*MML*
LA EMBRIAGUEZ ES ALCANZAR UN PESO	*MML*
LA EMBRIAGUEZ ES ESTAR ELECTRIFICADO	*MML*
Emoción	
EL DAÑO EMOCIONAL ES HERIDA FÍSICA	*FOM*
EL EFECTO DE UNA EMOCIÓN FUERTE ES LOCURA	*M&E*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EL EFECTO EMOCIONAL ES CONTACTO FÍSICO	*MWLB* *MML*
EL SER EMOCIONAL ES UN OBJETO BRILLANTE	*MML*
EL SER EMOCIONAL ES UN SER DIVIDIDO	*M&E*
ESTABILIDAD EMOCIONAL ES CONTACTO CON EL SUELO	*MML*
ESTABILIDAD EMOCIONAL ES EQUILIBRIO	*MML*
ESTABILIDAD EMOCIONAL ES MANTENER LA POSICIÓN	*MML*
LA EMOCIÓN ES AGITACIÓN FÍSICA	*M&E*
LA EMOCIÓN ES ÉXTASIS	*M&E*
LA EMOCIÓN ES FUEGO/CALOR	*M&E* *MML*
LA EMOCIÓN ES HAMBRE	*M&E*
LA EMOCIÓN ES LUZ/OSCURIDAD	*M&E*
LA EMOCIÓN ES MAGIA	*M&E*
LA EMOCIÓN ES MOVIMIENTO	*MML*
LA EMOCIÓN ES UN ANIMAL CAUTIVO	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UN FLUIDO EN UN CONTENEDOR	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UN JUEGO	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UN MAGO	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UN OBJETO OCULTO	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UN OPONENTE	*M&E* *MML*
LA EMOCIÓN ES UN ORGANISMO VIVO	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UN PESO	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UN VALOR ECONÓMICO	*M&E* *MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA EMOCIÓN ES UNA FUERZA	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UNA FUERZA ELÉCTRICA	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UNA FUERZA GRAVITACIONAL	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UNA GUERRA	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UNA LOCURA	*M&E*
LA EMOCIÓN ES UNA SUBSTANCIA EN UN CONTENEDOR	*M&E*
LA INTENSIDAD DE LA EMOCIÓN ES CALOR	*FOM*
LAS EMOCIONES FUERTES SON CEGUERA	*MML*
LAS EMOCIONES FUERTES SON LOCURA	*MML*
LAS EMOCIONES SON ENTIDADES DENTRO DE UNA PERSONA	*MML*
LAS EMOCIONES SON LÍQUIDOS DENTRO DE UNA PERSONA	*MML*
LAS EMOCIONES SON LÍQUIDOS EN LOS OJOS	*MML*
LAS EMOCIONES SON LUGARES	*MML*
LAS RELACIONES EMOCIONALES SON UNA DISTANCIA ENTRE PERSONAS	*MML*
LO EMOCIONAL ES ABAJO	*MML*
VÍNCULO EMOCIONAL ES VÍNCULO FÍSICO	*MML*
Enfermedad	
EL TRATAMIENTO DE LA ENFERMEDAD ES LUCHAR EN UNA GUERRA	*MML*
LA ENFERMEDAD ES UN ENEMIGO	*MML*
Entidad	
LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA	*FOM*
Escala	
LAS ESCALAS SON SENDEROS	*PF* *MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Esencial	
LO ESENCIAL ES CENTRAL	*MTCR*
LO ESENCIAL ES INTERNO	*FOM*
EL GRADO DE ESENCIALIDAD ES PROFUNDIDAD	*FOM*
Esfuerzo	
EL ESFUERZO ABSTRACTO ES UN ESFUERZO FÍSICO	
Esperanza	
LA ESPERANZA ES UNA POSESIÓN BENEFICIONSA	*MML*
ESTAR ESPERANZADO ES TENER ESPERANZA	*MML*
HACER QUE ALGUIEN TENGA ESPERANZAS ES DARLE ESPERANZAS	*MML*
FORTALECER LA ESPERANZA ES FORTALECER UN OBJETO	*MML*
LA ESPERANZA ES UN HIJO	*MML*
LA ESPERANZA ES LUZ	*MML*
Estado	
LOS ESTADOS SON LUGARES	*MML* *FOM*
LOS ESTADOS SON FORMAS	*MML*
CAMBIAR DE ESTADO ES CAMBIAR DE LUGAR	*MML*
CAMBIAR DE ESTADO ES CAMBIAR DE FORMA	*MML*
LOS ESTADOS EMOCIONALES SON REGIONES DELIMITADAS	*M&E*
LOS ESTADOS FÍSICOS Y EMOCIONALES SON ENTIDADES	*MWLB*
CAMBIAR DE ESTADO ES CAMBIAR DE LUGAR	*MTCR*
LA COMPARACIÓN DE ESTADOS EN UNA SITUACIÓN DINÁMICA ES COMPARACIÓN DE DISTANCIA	*MML*
ESTAR EN UNA SITUACIÓN DINÁMICA MEJOR ES ESTAR MÁS LEJOS	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA COMPARACIÓN DE ESTADOS EN UNA SITUACIÓN ESTÁTICA ES DISTANCIA VERTICAL	*MML*
ESTAR MEJOR EN UNA SITUACIÓN ESTÁTICA ES ESTAR ARRIBA	*MML*
EL MEJOR ESTADO (EN UN RANKING) ES UN NÚMERO BAJO	*MML*
EL PEOR ESTADO (EN UN RANKING) ES UN NÚMERO ALTO	*MML*
Estatus	
UN ESTATUS ELEVADO ES ARRIBA	*MWLB*
UN ESTATUS BAJO ES ABAJO	*MVC*
EL ESTATUS SOCIAL ES ELEVACIÓN VERTICAL	*FOM*
ESTATUS ES POSICIÓN	*MML*
Existir	
EXISTIR ES ESTAR LOCALIZADO AQUÍ	*FOM* *MML*
EXISTIR ES ESTAR LOCALIZADO AQUÍ ARRIBA	*MML*
EXISTIR ES LOCALIZACIÓN FUERA DE UN CONTENEDOR	*MML*
EXISTIR ES SER VISIBLE	*FOM*
LA EXISTENCIA ES UN OBJETO	*MML*
LA EXISTENCIA ES VIDA	*MML*
LA EXISTENCIA ES VISIBILIDAD	*MML*
LA EXISTENCIA ES TENER FORMA	*MML*
Éxito	
ÉXITO ES VIDA	*MML*
Fallar	
FALLAR ES MORIR	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Familia	
UNA PROPIEDAD ABSTRACTA ES LA MADRE DE TODOS LOS QUE TENGAN ESTA PROPIEDAD	*DIMB* *MML*
EL TODO ES LA MADRE DE SUS PARTES	*DIMB* *MML*
LO QUE NACE DE ALGO ES SU DESCENDENCIA	*DIMB* *MML*
LAS CAUSAS SON LAS MADRES DE SUS EFECTOS	*DIMB*
LAS CONDICIONES SON CAUSAS Y SUS RESULTADOS SON LOS EFECTOS	*DIMB*
LAS CONDICIONES SON LAS MADRES Y LOS RESULTADOS SON LA DESCENDENCIA	*DIMB*
UNA COSA POSTERIOR ES LA DESCENDENCIA DE LA INICIAL	*DIMB*
LOS MIEMBROS DE UN GRUPO NATURAL SON HERMANOS	*DIMB*
UNA COSA ANTERIOR RELACIONADA ES EL HERMANO MAYOR	*DIMB* *MML*
Feliz	
FELIZ ES ARRIBA	*MWLB* *BM* *M&E* *PF* *FOM* *MML*
FELIZ ES LUMINOSO	*M&E*
LA FELICIDAD ES ESTAR EN EL CIELO	*M&E*
LA FELICIDAD ES LOCURA	*M&E*
LA FELICIDAD ES SALUD	*M&E*
LA FELICIDAD ES UN ANIMAL CAUTIVO	*M&E*
LA FELICIDAD ES UN FLUIDO EN UN CONTENEDOR	*M&E*
LA FELICIDAD ES UN OPENENTE	*M&E*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA FELICIDAD ES UNA FUERZA	*M&E*
LA FELICIDAD ES UNA SENSACIÓN FÍSICA APACIBLE	*M&E*
Forma	
LA FORMA ES MOVIMIENTO	*MTCR* *MML*
LAS FORMAS SON CONTENEDORES	*MML*
LA APARIENCIA EXTERNA ES UNA CUBIERTA	*MML*
Fuerza	
LA FUERZA ES UNA SUSTANCIA DIRIGIDA A UNA PARTE AFECTADA	*MML*
LA FUERZA ES UNA SUSTANCIA CONTENIDA EN UNA CAUSA AFECTADA	*MML*
UNA FUERZA ES UN OBJETO QUE SE MUEVE	*MML*
Genérico	
LO GENÉRICO ES ESPECÍFICO	*MTCR*
Idea	
IDEAS COMPATIBLES SON FORMAS COMPATIBLES	*MML*
LAS IDEAS SON ARTÍCULOS DE CONSUMO	*MWLB*
LAS IDEAS SON COMIDA	*MWLB* *MML*
LAS IDEAS SON DINERO	*MWLB*
LAS IDEAS SON ESCRITOS	*MML*
LAS IDEAS SON FUENTES DE LUZ	*MML* *MWLB*
LAS IDEAS SON INSTRUMENTOS CORTANTES	*MML* *MWLB*
LAS IDEAS SON LUGARES	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LAS IDEAS SON MODAS	*MML* *MWLB*
LAS IDEAS SON OBJETOS	*MML*
LAS IDEAS SON PERCEPCIONES	*MML*
LAS IDEAS SON PERSONAS	*MWLB*
LAS IDEAS SON PLANTAS	*MWLB*
LAS IDEAS SON PRODUCTOS	*MWLB*
LAS IDEAS SON PROYECTILES	*MML*
LAS IDEAS SON RECURSOS	*MWLB* *MML*
Imperfecto	
LO IMPERFECTO ES IRREGULAR	*MTCR*
LO IMPERFECTO ES SUCIO	*FOM*
Importante	
LA IMPORTANCIA ES CENTRALIDAD	*MTCR* *M&E* *FOM* *MML*
LA IMPORTANCIA ES MASA/PESO	*FOM*
LA IMPORTANCIA ES TALLA/VOLUMEN	*FOM* *MML*
LA IMPORTANCIA ES INTERIORIDAD	*MML*
LA IMPORTANCIA ES PROFUNIDAD	*MML*
LO IMPORTANTE ES GRANDE	*MTCR* *PF* *FOM*
LA IMPORTANCIA ES PRECEDENCIA	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Inconsciente	
LO INCONSCIENTE ES ABAJO	*MWLB*
Indignación	
INDIGNACIÓN ES NAUSEA	*MML*
Inflación	
LA INFLACIÓN ES UNA ENTIDAD	*MWLB*
Inteligencia	
LA INTELIGENCIA ES UN INSTRUMENTO CORTANTE	*MML*
LA INTELIGENCIA ES UNA FUENTE DE LUZ	*MML*
Intimidad	
LA INTIMIDAD EMOCIONAL ES PROXIMIDAD FÍSICA	*FOM* *PF* *MML*
LA DISTANCIA EMOCIONAL ES DISTANCIA FÍSICA	*MML*
CAMBIAR HACIA INTIMIDAD EMOCIONAL ES MOVERSE HACIA LA PROXIMIDAD FÍSICA	*MML*
GANAR INTIMIDAD FÍSICA ES UNA COMPETICIÓN/JUEGO/GUERRA	*MML*
Investigación	
INVESTIGACIÓN ES EXPLORACIÓN	*MML*
INVESTIGAR ES RESOLVER UN PUZZLE	*MML*
Ira	
LA IRA ES UN ANIMAL CAUTIVO	*M&E*
LA IRA ES UN PESO	*M&E*
LA IRA ES CALOR	*MML*
LA IRA ES FUEGO	*M&E* *MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA IRA ES HAMBRE	*M&E*
LA IRA ES INFRACCIÓN	*M&E*
LA IRA ES LOCURA	*M&E*
LA IRA ES UN FLUIDO CALIENTE DENTRO DE UN CONTENEDOR	*M&E* *MML*
LA IRA ES UN OPONENTE	*M&E*
LA IRA ES UNA FUERZA	*M&E*
LA IRA ESTÁ EN EL CORAZÓN	*M&E*
LA IRA ESTÁ EN EL HARA	*M&E*
UN COMPORTAMIENTO AIRADO ES UN COMPORTAMIENTO ANIMAL AGRESIVO	*M&E*
UNA PERSONA AIRADA ES UN CONTENEDOR PRESURIZADO	*M&E*
Libertad	
LA LIBERTAD ES ARRIBA	*MTCR*
Lógica	
LA LÓGICA ES GRAVEDAD	*MML*
Lujuria	
LA LUJURIA ES CALOR	*MTCR* *MML*
LA LUJURIA ES EXTASIS	*M&E*
LA LUJURIA ES FUEGO	*M&E*
LA LUJURIA ES GUERRA	*M&E*
LA LUJURIA ES HAMBRE	*M&E*
LA LUJURIA ES LOCURA	*M&E* *MML*
LA LUJURIA ES TORMENTO	*M&E*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA LUJURIA ES UN ANIMAL VICIOSO	*M&E* *MML*
LA LUJURIA ES UN EMBUSTERO	*M&E*
LA LUJURIA ES UN JUEGO	*M&E*
LA LUJURIA ES UNA FUERZA FÍSICA	*M&E*
LA LUJURIA ES UNA SUSTANCIA EN UN CONTENEDOR	*M&E*
LA LUJURIA ES VÍNCULO	*M&E*
Luz	
LA LUZ ES UNA SUBSTANCIA	*MTCR*
LA LUZ ES UNA SUBSTANCIA QUE PUEDE LLEVARSE	*MTCR*
LA LUZ ES UNA LÍNEA	*MML*
Maldad	
LO MALO APESTA	*PF* *FOM*
LO MALO ES ABAJO	*MWLB* *BM* *M&E* *MML*
LO MALO ES NEGRO	*MTCR* *M&E* *MML*
LO MALO ES OSCURO	*FOM* *MML*
LO MALO ES FRÍO	*M&E*
LO MALO NO ES VALIOSO	*M&E*
Maquinas	
LAS MÁQUINAS SON PERSONAS	*MTCR* *MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Más	
MÁS ES ARRIBA	*MWLB* *BM* *MTCR* *PF* *MML*
MÁS ES PESADO	*MML*
MÁS ES GRANDE	*MML*
Matrimonio	
EL MATRIMONIO ES UNA UNIDAD FÍSICA O BIOLÓGICA DE DOS PARTES	*M&E*
Mente	
EL CONTROL MENTAL ES CONTROL FÍSICO	*MML*
EL CONTROL MENTAL ES CONTROL MANUAL	*MML*
LA BUENA FORMA MENTAL ES BUENA FORMA FÍSICA	*MML*
LA MENTE ES UN CONSTRUCTOR	*MML*
LA MENTE ES UN CONTENEDOR	*M&E* *MML*
LA MENTE ES UN CUERPO	*MML*
LA MENTE ES UN CUERPO QUE SE MUEVE EN EL ESPACIO	*MTCR*
LA MENTE ES UN LUCHADOR	*MML*
LA MENTE ES UN OBJETO BRILLANTE	*MML*
LA MENTE ES UN OBJETO FRÁGIL	*MWLB*
LA MENTE ES UN PERSEGUIDOR	*MML*
LA MENTE ES UN PUNTO DE REFERENCIA	*MML*
LA MENTE ES UN VIAJERO	*MML*
LA MENTE ES UNA MADRE/UN PADRE	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MENTE ES UNA MÁQUINA	*MWLB* *MML*
LA MENTE ES UNA TABLA/PAPEL DE CERA	*MML*
LA MENTE ES/TIENE UN OJO	*MML*
LAS FUERZAS PSICOLÓGICAS SON FUERZAS FÍSICAS	*MML*
Menos	
MENOS ES ABAJO	*MWLB*
MENOS IMPORTANTE ES PERIFÉRICO	
Miedo	
EL MIEDO ES FRÍO	*MML*
EL MIEDO ES LOCURA	*M&E*
EL MIEDO ES UN ENEMIGO ESCONDIDO	*M&E*
EL MIEDO ES UN FLUIDO EN UN CONTENEDOR	*M&E*
EL MIEDO ES UN OPONENTE	*M&E*
EL MIEDO ES UN PESO	*M&E*
EL MIEDO ES UN SER SOBRENATURAL	*M&E*
EL MIEDO ES UNA ENFERMEDAD	*M&E*
EL MIEDO ES UNA FUERZA NATURAL	*M&E*
Mirar	
MIRAR A ALGUIEN A PROPÓSITO ES TOCAR CON LOS OJOS O LA MIRADA	*MML*
Moral	
LA MORALIDAD ES ESTRECHEZ	*MML*
LA MORALIDAD ES LIMPIEZA	*MML*
LA MORALIDAD ES PUREZA	*MML*
LA MORALIDAD ES RESISTIR UNA FUERZA FÍSICA	*M&E*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MORALIDAD ES UN SENDERO ESTRECHO	*MML*
LA MORALIDAD ES UNA CUENTA	*MML*
LO MORAL ES ARRIBA/LO INMORAL ES ABAJO	*MML*
Muerte	
AGONIZAR ES PERDER LA LUCHA CONTRA EL ADVERSARIO	*MTCR*
ENFERMEDAD Y MUERTE SON ABAJO	*MWLB*
LA MUERTE ES DESCANSO	*MTCR*
LA MUERTE ES DORMIR	*MTCR*
LA MUERTE ES EL FINAL DEL DÍA	*MTCR*
LA MUERTE ES INVIERNO	*MTCR*
LA MUERTE ES IR AL DESTINO FINAL	*MTCR*
LA MUERTE ES LA PÉRDIDA DE FLUIDOS	*MTCR*
LA MUERTE ES LIBERACIÓN	*MTCR*
LA MUERTE ES NOCHE	*MTCR*
LA MUERTE ES OSCURIDAD	*MTCR*
LA MUERTE ES UN ADVERSARIO	*MTCR*
LA MUERTE ES UN DEVORADOR	*MTCR*
LA MUERTE ES UN SEGADOR	*MTCR*
LA MUERTE ES UNA IDA	*MTCR*
LA MUERTE HUMANA ES LA MUERTE DE UNA PLANTA	*MTCR*
MORTAL ES ABAJO	*MTCR*
Nacer	
NACER ES LLEGAR	*MTCR*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Noche	
LA NOCHE ES UNA CUBIERTA	*MTCR*
Normal	
LO NORMAL ES RECTO	*FOM*
Obligación	
ASIGNAR OBLIGACIONES ES DAR POSESIONES	*MML*
LAS OBLIGACIONES SE LLEVAN EN LAS MANOS	*MML*
LAS OBLIGACIONES SON CONTENEDORES	*MML*
LAS OBLIGACIONES SON FUERZAS	*MML*
LAS OBLIGACIONES SON HIJOS	*MML*
LAS OBLIGACIONES SON PESOS EN LAS ESPALADAS O LOS HOMBROS	*MML*
LAS OBLIGACIONES/RESPONSABILILDADES SON POSESIONES	*MML*
OBTENER OBLIGACIONES ES RECIBIR PESOS	*MML*
Objetos	
LOS OBJETOS SON ATACABLES	*FOM*
Ojos	
LOS OJOS SON RECIPIENTES DE EMOCIONES	*MWLB*
LOS OJOS SON EXTREMIDADES	*MML*
Oportunidad	
LAS OPORTUNIDADES SON RECURSOS	*FOM*
LAS OPORTUNIDADES SON SENDEROS ABIERTOS	*MML*
LAS OPORTUNIDADES SON OBJETOS	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Organización	
LA ORGANIZACIÓN LÓGICA ES UNA ESTRUCTURA FÍSICA	*FOM* *PF*
LA ORGANIZACIÓN ABSTRACTA ES EXISTENCIA FÍSICA	*FOM*
Orgullo	
CAUSAR DAÑO AL ORGULLO ES CAUSAR DOLOR A ALGUIEN	*M&E*
Oscuridad	
LA OSCURIDAD ES UNA CUBIERTA	*MML*
Palabra	
LAS PALABRAS SON ARMAS	*MML*
Pasado	
EL PASADO ES UN CAPTOR	*MML*
EL PASADO ES UN INSTRUMENTO DE RESTRICCIÓN	*MML*
EL PASADO ES UN LUGAR DE CONFINAMIENTO	*MML*
EL PASADO ES UN PERSEGUIDOR	*MML*
Pasión	
LA PASIÓN ES CALOR	*MTCR*
DESAPASIONADO ES FRÍO	*MTCR*
Pensar	
PENSAMIENTO LIMITADO ES MOVIMIENTO LIMITADO	*MML*
PENSAR ES APROXIMARSE A UN OBJETO	*MML*
PENSAR ES CALCULAR	*MML*
PENSAR ES DAR A LUZ	*MML*
PENSAR ES ESTAR EN LA MENTE	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PENSAR ES EXAMINAR	*MML*
PENSAR ES LUCHAR	*MML*
PENSAR ES MANIPULAR UN OBJETO	*MML*
PENSAR ES MOVERSE EN UN LUGAR	*MML*
PENSAR ES POSEER UN OBJETO	*MML*
PENSAR ES PREPARAR COMIDA	*MML*
PENSAR ES RUMIAR	*MML*
PENSAR ES TENER IDEAS QUE CRECEN	*MML*
Percibir	
PERCIBIR ES RECIBIR	*MML*
PERCIBIR ES COMER	*MML*
PERCIBIR ES RECONOCER LA FORMA	*MML*
Perfecto	
LO PERFECTO ES REGULAR	*MTCR* *MML*
Persona	
LA PERSONA FUERA DE CONTROL ES UN SER DIVIDIDO	*M&E*
LAS CARACTERÍSTICAS DE LAS PERSONAS SON PARTES DE LAS PLANTAS	
LAS PERSONAS CON UN DESTINO COMÚN SON PERSONAS EN UN MISMO BARCO	*MML*
LAS PERSONAS SON BATERÍAS	*MML*
LAS PERSONAS SON CONTENEDORES DE EMOCIONES	*M&E*
LAS PERSONAS SON EDIFICIOS	*MML*
LAS PERSONAS SON MÁQUINAS	*MML*
LAS PERSONAS SON PLANTAS	*MML*
UNA PERSONA LUJURIOSA ES UN ANIMAL	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

UNA PERSONA LUJURIOSA ES UNA MAQUINA ACTIVADA	*MML*
Poseer	
POSEER ES SOSTENER	*MML*
Problema	
UN PROBLEMA ES UN CONTENEDOR CERRADO PARA SU SOLUCIÓN	*MML*
UN PROBLEMA ES UN CUERPO ACUOSO	*MML*
UN PROBLEMA ES UN DESTINO	*MML*
UN PROBLEMA ES UN OBJETO CONSTRUIDO	*MML*
UN PROBLEMA ES UNA MARAÑA	*MML*
UN PROBLEMA ES UNA REGIÓN EN UN ESPACIO ABIERTO	*MML*
Proceso	
LOS PROCESOS SON FUERZAS VIVAS	*FOM*
EL MATERIAL NECESARIO PARA UN PROCESO ES COMIDA	*FOM*
Progreso	
EL PROGRESO ES LA DISTANCIA RECORRIDA	*MTCR*
PROGRESAR ES MOVIMIENTO HACIA ADELANTE	*MML*
PROGRESAR NEGATIVAMENTE ES MOVIMIENTO HACIA ATRÁS	*MML*
LA FALTA DE PROGRESO HACIA UN DESTINO ES FALTA DE MOVIMIENTO	*MML*
LOS EVENTOS EXTERNOS QUE AFECTAN AL PROGRESO SON FUERZAS QUE AFECTAN AL MOVIMIENTO HACIA ADELANTE	*MML*
INTERACCIÓN ENTRE PROGRESO Y EVENTOS EXTERNOS QUE LE AFECTAN ES INTERACCIÓN ENTRE DOS MOVIMIENTOS INDIVIDUALES	*MML*
Propiedad	
LAS PROPIEDADES SN POSESIONES	*MML*
LAS PROPIEDADES SON CONTENIDOS	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CONSEGUIR UNA PROPIEDAD ES CONSEGUIR UNA POSESIÓN	*MML*
CONSEGUIR UNA PROPIEDAD ES COMER	*MML*
Propósito	
LA FALTA DE PROPÓSITOS ES FALTA DIRECCIÓN	*MML*
LOS DIFERENTES TIPOS DE ALCANZAR UN PROPÓSITO SON SENDEROS DIFERENTES	*MML*
LOS MEDIOS (PARA ALCANZAR UN PROPÓSITO) SON CAMINOS	*FOM*
LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS	*MTCR* *PF* *FOM*
LOS PROPÓSITOS SON OBJETOS DESEADOS	*PF* *FOM*
Razón	
LO RACIONAL ES ARRIBA	*MWLB* *MML*
RAZONAR ES SUMAR Y RESTAR	*FOM*
RAZONAR ES SEGUIR UN SENDERO	*MML*
Recordar	
RECORDAR ES RECOBRAR UN OBJETO	*MML*
RECORDAR ES RECOLOCAR UN OBJETO	*MML*
RECORDAR ES RECONSTRUIR	*MML*
RECORDAR ES REGURGITAR	*MML*
RECORDAR ES RESUCITAR	*MML*
RECORDAR ES VOLVER A UN LUGAR PASADO	*MML*
RECORDAR ES VOLVER A VER	*MML*
Relación	
EL PROGRESO EN UNA RELACIÓN ES UN MOVIMIENTO HACIA ADELANTE	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA ARMONÍA INTERPERSONAL ES ARMONÍA MUSICAL	*MML*
LA DINAMICA DE LAS RELACIONES ENTRE DOS ENTIDADES ES UNA FUERZA FÍSICA ACTUANDO UNA EN OTRA	*M&E*
LAS INTERRELACIONES SON INTERCONEXIONES FÍSICAS	*FOM*
LAS RELACIONES ES AFINIDAD	*MML*
LAS RELACIONES LÓGICAS SON RELACIONES CAUSALES	*MML*
LAS RELACIONES SON ANIMALES	*MML*
LAS RELACIONES SON OBJETOS QUE SE MUEVEN	*MML*
LAS RELACIONES SON RECINTOS	*PF*
LAS RELACIONES SON UN BARCO	*MML*
LAS RELACIONES SON UN COCHE	*MML*
LAS RELACIONES SON UN TREN	*MML*
Riqueza	
LA RIQUEZA ES UN OBJETO ESCONDIDO	*MWLB*
Risa	
LA RISA ES UNA SUSTANCIA	*MML*
EL EFECTO DEL HUMOR ES DAÑO	*MML*
Saber	
SABER ES VER	*FOM*
Salud	
SALUD Y VIDA ES ARRIBA	*MWLB*
Sexo	
LA SEXUALIDAD ES UN ARMA OFENSIVA	*MML*
Significativo	
LO SIGNIFICATIVO ES GRANDE	*MWLB*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Similitud	
SIMILITUD ES PROXIMIDAD	*PF* *FOM* *MML*
SIMILITUD ES ALINEACIÓN	*FOM*
Simpatía	
LA SIMPATÍA ES SUAVIDAD	*FOM*
Situación	
UNA SITUACIÓN ES UN LUGAR	*FOM*
Sociedad	
LA SOCIEDAD ES UNA CUENTA ECONÓMICA	*MML*
LA SOCIEDAD ES UN CUERPO	*MML*
Solidaridad	
LA SOLIDARIDAD ES ESTAR EN EL MISMO LADO	*FOM*
Tema	
LOS TEMAS SON ÁREAS	*MML*
UN TEMA ES UN TERRENO AGRÍCOLA	*MML*
Teoría	
EL DEBATE TEÓRICO ES UNA COMPETICIÓN	*MML*
LAS TEORÍAS SON EDIFICIOS	*MWLB* *MML*
LAS TEORÍAS SON OBJETOS CONSTRUIDOS	*MML*
LAS TEORÍAS SON PERSONAS	*MML*
LAS TEORÍAS SON PLANTAS	*MML*
LAS TEORÍAS SON POSICIONES DEFENDIBLES	*MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LAS TEORÍAS SON REFUGIOS DE LOS DATOS	*MML*
LAS TEORÍAS SON ROPAS	*MML*
LAS TEORÍAS SON SERES CON UN CICLO DE VIDA	*MML*
LOS DATOS (TEÓRICOS) SON PUNTOS	*MML*
Tiempo	
AHORA ES AQUÍ	*FOM*
EL TIEMPO DE VIDA ES UN AÑO	*MTCR*
EL TIEMPO DE VIDA ES UN DÍA	*MTCR*
EL TIEMPO ES ALGO QUE SE MUEVE HACIA TI	*MTCR* *MML*
EL TIEMPO ES CAMBIO	*MTCR* *MML*
EL TIEMPO ES DINERO	*MWLB* *MML*
EL TIEMPO ES MOVIMIENTO	*PF* *MTCR* *MML*
EL TIEMPO ES NUESTRO MOVIMIENTO EN UN SENDERO	*FOM* *MML*
EL TIEMPO ES UN CORREDOR	*MTCR*
EL TIEMPO ES UN CURANDERO	*MTCR*
EL TIEMPO ES UN DESTRUCTOR	*MTCR*
EL TIEMPO ES UN DEVORADOR	*MTCR*
EL TIEMPO ES UN LADRÓN	*MTCR*
EL TIEMPO ES UN PERSEGUIDOR	*MTCR* *MML*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EL TIEMPO ES UN RECURSO	*FOM* *MML*
EL TIEMPO ES UN SEGADOR	*MTCR*
LOS MOMENTOS TEMPORALES SON OBJETOS EN MOVIMIENTO A LO LARGO DE UN SENDERO	*FOM*
LOS PERIODOS DE TIEMPO SON CONTENEDORES	*FOM* *MML*
Tristeza	
LA TRISTEZA ES FALTA DE VITALIDAD	*M&E*
LA TRISTEZA ES LOCURA	*M&E*
LA TRISTEZA ES UN ANIMAL CAUTIVO	*M&E*
LA TRISTEZA ES UN OPONENTE	*M&E*
LA TRISTEZA ES UN ORGANISMO VIVO	*M&E*
LA TRISTEZA ES UN PESO	*M&E*
TRISTE ES ABAJO	*MWLB* *M&E*
TRISTE ES OSCURO	*M&E*
Valor	
EL VALOR (ECONÓMICO) ES TALLA	*MML*
Vanidad	
LA VANIDAD ES INFLARSE	*MML*
Ver	
EL CAMPO VISUAL ES UN CONTENEDOR	*MML*
EL CAMPO VISUAL ES UNA REGIÓN LIMITADA	*MML*
LA VISIÓN ES CONTACTO FÍSICO	*FOM*
LO PERCEPTIBLE ES FUERA/LO IMPERCEPTIBLE ES DENTRO	*FOM*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

VER A ALGUIEN POR ACCIDENTE ES TOCARLO CON LOS OJOS O LA MIRADA	*MML*
VER ES TOCAR	*MWLB* *MTCR* *PF* *MML*
Vergüenza	
AVERGONZARSE ES DISMINUIR LA TALLA	*M&E*
LA VERGUENZA ES BLOQUEARSE	*M&E*
LA VERGÜENZA ES ENFERMEDAD	*M&E*
LA VERGÜENZA ES ESCONDERSE	*M&E*
LA VERGÜENZA ES NO TENER ROPA	*M&E*
LA VERGÜENZA ES UN DAÑO FÍSICO	*M&E*
LA VERGÜENZA ES UN FLUIDO ES UN CONTENEDOR	*M&E*
LA VERGÜENZA ES UN PESO	*M&E*
Viable	
LO VIABLE Y FUNCIONAL ES ERECTO	*FOM*
Vicio	
EL VICIO ES ABAJO	*MWLB*
Vida	
ESTAR VIVO ES COMBATIR	*MTCR*
LA VIDA ES CALOR	*MTCR*
LA VIDA ES ESTAR PRESENTE AQUÍ	*MTCR*
LA VIDA ES EXCLAVITUD	*MTCR*
LA VIDA ES FLUIDO EN EL CUERPO	*MTCR*
LA VIDA ES FUEGO	*MTCR*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA VIDA ES LUZ	*MTCR*
LA VIDA ES PRESENCIA AQUÍ	*MTCR*
LA VIDA ES UN CICLO CRECIENTE Y DECRECIENTE DE LUZ Y CALOR	*MTCR*
LA VIDA ES UN DIA	*MTCR*
LA VIDA ES UN FLUIDO	*MTCR*
LA VIDA ES UN FUEGO	*MTCR*
LA VIDA ES UN JUEGO	*MTCR*
LA VIDA ES UN JUEGO DE AZAR	*MWLB* *MTCR*
LA VIDA ES UN RECIPIENTE	*MWLB* *MTCR*
LA VIDA ES UN VIAJE	*MWLB* *MTCR* *MML*
LA VIDA ES UNA CARGA	*MTCR*
LA VIDA ES UNA LLAMA	*MTCR*
LA VIDA ES UNA POSESIÓN	*MTCR*
LA VIDA ES UNA POSESIÓN PRECIOSA	*MTCR*
LA VITALIDAD ES UNA SUSTANCIA	*MWLB*
Virtud	
LA VIRTUD ES ARRIBA	*MWLB*
Yo	
EL AUTOCONTROL ES ESTAR EN EL SUELO	*PF*
EL AUTOCONTROL ES CONTROL DE UN OBJETO	*PF*
EL AUTOCONTROL ES EL LUGAR HABITUAL	*PF*
EL AUTOCONTROL ES ESTAR ARRIBA	*PF*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EL SUJETO Y EL YO	*SINMT*
EL VERDADERO YO	*SINMT*
EL YO COMPAÑERO	*SINMT*
EL YO DISPERSO	*SINMT*
EL YO DIVIDIDO	*SINMT*
EL YO ES UN CONTENEDOR	*PF*
EL YO INTERIOR	*SINMT*
EL YO REAL	*SINMT*
LA PÉRDIDA DEL YO	*SINMT*
LA PERSONA DIVIDIDA	*SINMT*
LAS PERSONALIDAD ES MATERIAL	*SINMT*
LOS ASPECTOS DEL YO SON DISTINTOS INDIVIDUOS	*SINMT*
SER SINCERO CON (YO) UNO MISMO	*SINMT*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante