

ENUNCIADOS METAFÓRICOS Y PRESUPUESTOS TEÓRICOS:  
UN CASO DE “METÁFORA LITERARIA”

*Beatriz Hall*

**RESUMEN.** En un contexto de múltiples propuestas teóricas y metodológicas, este trabajo adopta la perspectiva del Análisis del Discurso línea francesa-brasileña y tiene como objetivo demostrar que las definiciones e interpretaciones de las llamadas metáforas no se generan aisladamente, sino que estas se definen e interpretan en forma relacional con otros conceptos y con lugares socialmente construidos, que no siempre son explicitados. Para demostrarlo, indagamos en los presupuestos conceptuales que subyacen a distintas perspectivas y presentamos, a modo de ejemplo, el análisis de un trabajo en el que se interpretan “metáforas literarias”. Concluimos que la pretensión de cientificidad que generalmente motiva la búsqueda de supuestas esencias constitutivas y universales de diferentes objetos de estudio, suele materializarse en definiciones unívocas que describen los objetos de manera concluyente e incuestionable. Por nuestra parte, consideramos que el valor de la pregunta acerca de qué es la metáfora no radica en “encontrar” una respuesta, sino en el hecho de que cada una de las respuestas posibles pueden ser motor de otras y nuevas preguntas.

*Palabras clave:* Análisis del Discurso, metáfora, interpretación, literatura.

**ABSTRACT.** In a context of multiple theoretical and methodological possibilities, this paper embraces the French-Brazilian perspective of Discourse Analysis, and it aims to demonstrate that the definitions and interpretations of the so called metaphors do not emerge in isolation, but rather are defined and interpreted in relation to other concepts that are socially constructed-concepts that are not always explicit. To demonstrate this, we examine the conceptual presuppositions underlying different perspectives, and we present, as an example, the analysis of a paper which interprets “literary metaphors”. We conclude that the scientific intent which is behind the search of supposedly constitutive and universal essences of different objects of study usually materializes in univocal definitions which try to define these objects in a conclusive and unquestionable way. This papers considers that the value of the question “What is a metaphor?” lies not such much in finding one answer, but rather in generating more questions.

*Keywords:* Discourse Analysis, metaphors, interpretations, literature.

**RESUMO.** Em um contexto de múltiplas propostas teóricas e metodológicas, este trabalho adota a perspectiva da Análise de Discurso de linha francês-brasileira e tem por objetivo demonstrar que as definições e interpretações das chamadas metáforas não são geradas isoladamente, mas de forma relacional com conceitos e lugares socialmente construídos, nem sempre explicitados. Para demonstrar nossa hipótese, indagamos nos pressupostos conceptuais que subjazem a distintas perspectivas e apresentamos, como exemplo, a análise de um trabalho no qual se interpretam metáforas literárias. Concluimos que a pretensão de cientificidade que em geral mo-



*Signo y Señal*, número 23, junio de 2013, pp. 143-164

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/sys/index>

ISSN 2314-2189

tiva a busca de supostas essências constitutivas e universais de diferentes objetos de estudo se materializa frequentemente em definições que descrevem os objetos de maneira conclusiva e inquestionável. De nossa parte, consideramos que o valor da pergunta sobre o que é a metáfora não reside em encontrar uma resposta, mas no fato de que cada uma das respostas possíveis pode ser motor de outras e novas perguntas.

*Palavras-chave:* Análise de Discurso, metáforas, interpretação, literatura.

**1. INTRODUCCIÓN.** Desde los primeros estudios realizados por Aristóteles, a quien se le adjudica la responsabilidad de haber acuñado el término *meta-ferrein* (en griego, *metà*, arriba, sobre, más allá; y *phérein*, llevar)<sup>1</sup>, la “metáfora” ha sido considerada como una figura del lenguaje y estigmatizada como un tropo con valor estético y ornamental, vinculado al discurso literario<sup>2</sup>. Como bien señala Draaisma (1999), la definición de Aristóteles comprende dos elementos que siguen incluyéndose en la esencia del lenguaje metafórico: el uso de un nombre “ajeno” y la “traslación” del significado. Así lo confirma, por ejemplo, la vigésima tercera edición del Diccionario de la Real Academia Española que define metáfora como “tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación tácita; v. gr.: *Las perlas del rocío; la primavera de la vida; refrenar las pasiones*”. En esta dirección, y en el camino de la tradición retórica, Lausberg (1975) sostiene que los tropos constituyen una clase de artificios al servicio de la belleza del discurso y Le Guern (1990) afirma que la *metáfora* nace de la necesidad de expresar una emoción o un sentimiento y del deseo de que estos sean compartidos.

Paralelamente, para quienes postulan que las oraciones son significativas solo si tienen un determinado valor de verdad, por ejemplo, para el racionalismo y el empirismo que surgen a partir del siglo XVII, la presencia de metáforas oscurece los discursos porque oculta “lo que se dice”. Desde este punto de vista, las metáforas son evaluadas como ornamentos superfluos y señaladas como fuentes de engaños. Por tal motivo, solamente podrían ser aceptadas en los discursos destinados al halago y al placer,

1 Karagiannis (2005, 18) sostiene que el verbo *metaferrein* (metaforizar) aparece en Platón, pero con el significado de traducir un nombre de una lengua a otra.

2 Como señala Karagiannis (2005) el tratamiento que Aristóteles da a la *metáfora* en su *Poética* difiere del que le da en su *Retórica*. Esto se origina en el hecho de que en la primera se ocupa del entendimiento de la obra literaria y en la segunda considera el valor persuasivo, según el entendimiento común.

ya que en el discurso “del conocimiento” habría que evitarlas. En este sentido, Locke, fiel representante del empirismo, afirma lo siguiente:

[...] las expresiones figuradas y las alusiones verbales apenas podrán ser admitidas como imperfecciones o abusos del lenguaje [...] si pretendemos hablar de las cosas tal como son, es preciso admitir que todo el arte retórico, exceptuando el orden y la claridad, todas las aplicaciones artificiosas y figuradas de las palabras que ha inventado la elocuencia, no sirven sino para insinuar ideas equivocadas, mover las pasiones y para reducir así el juicio, de manera que en verdad no es sino superchería [...] y por tanto, [...] es evidente que deben ser evitadas en todos los discursos que tengan la intención de informar e instruir y cuando se trate de la verdad y del conocimiento no pueden menos de tenerse por gran falta (Locke 1999, 503).

Ahora bien, desde hace unos años, la “metáfora” ha dejado de ser considerada como un objeto accesorio, decorativo, evitable e innecesario, y ha pasado a ser estudiada como un importante instrumento de pensamiento con una fuerte función explicativa. Muestra de ello es la proliferación de investigaciones que le otorgan un lugar central, incluso, en la esfera de las investigaciones científicas. Entre tantos otros, algunos de los trabajos que se han ocupado de este tema son: Ortony (1993); Cameron y Low, orgs. (1999); Fox Keller (2000); de Bustos (2000); Palma (2004); Bobes (2004); Schulz (2003, 2004); Llamas Saiz (2005); Di Stefano (2006); Cuadrado Esclápez y Legrand (2007); Sardinha (2007); Zamponi (2009); Ciapuscio (2011); Serra (2011); García (2011).

En este contexto de múltiples propuestas teóricas y metodológicas, este trabajo adopta la perspectiva del Análisis del Discurso línea francesa-brasileña (AD) y su objetivo es demostrar que el estudio de la “metáfora” involucra otros conceptos que no siempre aparecen explicitados. Nos referimos a los conceptos de *lengua*, *sujeto* y *modos de interpretar* (sentido *literal*, sentido *metafórico*). Consideramos que estos conceptos constituyen ejes centrales que vertebran y subyacen a toda propuesta teórica que estudie, en general, los discursos y, en particular, la “metáfora”. Para demostrarlo, en primer lugar, indagamos en los presupuestos conceptuales que acompañan a distintas perspectivas desde las cuales se han estudiado y se estudian las metáforas. En segundo lugar, presentamos, a modo de ejemplo, el análisis de un trabajo en el que se interpretan “metáforas literarias”. Nuestro propósito es poner en evidencia, a través de ese ejemplo, que la concepción de metáfora como recurso poético puede apa-

recer encadenada conceptualmente a la idea de sujeto “intencional”<sup>3</sup> dueño de sí mismo y a un concepto referencialista e instrumental de la lengua. Vale aclarar que si bien estas concepciones y presupuestos pueden ser recurrentes, constituyen solo una posibilidad entre otras actualmente vigentes en el campo de los estudios literarios.

**2. METÁFORAS, SUJETOS, LENGUA Y SENTIDOS.** Patricia Schulz (2003 y 2004), desde el marco de la Teoría de la Argumentación en la Lengua, afirma que, a pesar de la heterogeneidad terminológica y teórica, las definiciones de “metáfora”, no son tan divergentes como se cree. De acuerdo con Schulz, en términos generales, se identifica a esta “figura” con la idea de que habla de “algo”, mediante una expresión que refiere a otra. Dicho de otro modo, se dice que una expresión M tiene un empleo metafórico si aparece en un contexto no habitual, en el cual adquiere un sentido diferente del que adquiere en ese supuesto contexto habitual. El sentido que adquiere en el contexto llamado habitual sería el denominado “literal”.

Siguiendo a Schulz, existen tres hipótesis comunes a las definiciones aceptadas de metáfora y que suelen aparecer sobre todo en diccionarios y enciclopedias. Estas son las hipótesis del “*dédoublement des emplois*”; “*changement de sens*”; “*l’hypothèse du transfert*” y a estas se les sumaría la de “*la ressemblance*”. Y lo explica de la siguiente manera:

- a. El empleo metafórico sería un empleo “segundo” o “derivado”, cuya existencia presupone la de otro empleo “no metafórico” de la misma expresión (“literal”).
- b. Lo anterior se relaciona con la segunda hipótesis: en el empleo metafórico se operaría un cambio de sentido (segundo y derivado), lo que implicaría sostener la existencia de un sentido precedente cronológicamente a otro.
- c. Como consecuencia de esta segunda hipótesis aparece la de “transferencia” que deviene en la razón o la causa del cambio de sentido. Se podrían invertir los términos y sostener que la transferencia es lo que justifica el cambio de sentido. De acuerdo con la definición general de metáfora, el contexto habitual de una expresión M sería el de M cuan-

3 Cuando decimos “sujeto intencional” nos referimos a una idea de sujeto capaz de trazar objetivos claros y de concretar acciones con las cuales se cumplirían las intenciones de tales objetivos.

do tiene sentido literal. Es decir que para definir el empleo literal de una expresión es necesario recurrir a la idea de contexto habitual. Llegamos así a una definición “circular”: un empleo es literal cuando un enunciado se produce en un contexto habitual e inversamente, el contexto habitual de una expresión es el que se emplea literalmente.

- d. En cuarto lugar aparece otro aspecto que se agrega a los anteriores: “la ressemblance”<sup>4</sup> que se relaciona con la llamada analogía o similitud. Si retomamos la idea según la cual una expresión metafórica sustituye otra expresión (la llamada “literal”), deberíamos reconocer que a ambas expresiones le correspondería la misma idea o concepto o el mismo pensamiento. Dicho de otra manera, una expresión metafórica estaría en lugar de otra expresión para significar la misma idea: existiría un empleo segundo (metafórico) de un empleo primario (no metafórico, “literal”).

Algo más, como consecuencia inevitable del concepto de “sustitución” metafórica que subyace a la definición habitual, la “metáfora” presenta un carácter “gratuit”: su uso sería absolutamente evitable. Si aceptáramos este punto de vista, también deberíamos afirmar que, en vez de usar “metáforas”, mejor sería “llamar a las cosas por su nombre”. En este sentido, de acuerdo con Schulz, en la base de los estudios acerca de las metáforas, subyace una idea central: la existencia de una correspondencia absoluta entre las cosas y “sus nombres”. Solamente de ese modo se puede sostener que una palabra usada “literalmente” remitiría en forma directa al objeto que designa.

Contrariamente, desde teorías no referencialistas y no veritativas de la lengua, se considera que al hablar no reproducimos una realidad: las palabras no “indican”, ni “refieren” los objetos que existen en el mundo. En este sentido, Ducrot (1995) afirma que no deberíamos conservar la palabra “sustitución” para la metáfora, como tampoco para otros tipos de enunciados porque “la organización de los morfemas en el enunciado no es una combinatoria de propiedades de la realidad, sino una combinatoria de discursos” (1995, 100).

4 “La ressemblance ne nous semble donc être que la couverture sous laquelle la métaphore procède à une systématique et incontournable solution de continuité entre les objets”. Para un análisis detallado de este concepto, ver Schulz 2003 y 2004.

Por su parte, Pêcheux, también alejado de perspectivas veritativistas y referencialistas, sostiene que una “lectura literal” constituiría una lectura basada en la posibilidad de que las palabras y los enunciados tuvieran un sentido “legítimo”. Para este autor, que sentó las bases para el desarrollo del AD, una palabra, una expresión o una proposición no tienen *un* sentido “propio”, que podría denominarse literal, sino sentidos variables (Pêcheux 1997). En realidad, lo que algunas teorías llaman “sentido literal” no sería más que uno de los sentidos posibles de un enunciado producido históricamente: una suerte de sedimentación de un sentido dominante y no un sentido “a priori”.

Los conceptos *sentido literal* y *sentido metafórico*, tal como sostiene el lingüista y crítico literario Jonathan Culler (1988), constituyen oposiciones binarias<sup>5</sup>. Como tales, estas construcciones dicotómicas conforman conjuntos rígidos de categorías con “pretensiones de descripción” que pueden parecer simétricas, pero funcionan jerárquicamente<sup>6</sup>. El primer término (llamado literal) es tratado como anterior y el segundo es concebido con respecto a él, como una manifestación o una separación del primero. Así, de un orden secuencial, explica Culler, se pasa a un orden jerárquico, sin más: “lo literal” es primero, por lo tanto más “verdadero” y genuino.

Por su parte, el filósofo Richard Rorty (1996) afirma que el contraste entre lo literal/verdadero/real y lo metafórico/engañoso/ilusorio está en el fondo de la oposición entre ciencia y arte, según la cual la ciencia está del lado de la razón y la verdad, y el arte del lado de la emoción, alejada de la realidad. De acuerdo con Rorty, superar estos planteos dicotómicos nos conduce hacia el desafío de no caer en “las tentaciones del cientificismo” (Rorty 1996, 171).

Lejos de esas tentaciones, el AD sortea los planteos dicotómicos y evita pensar en la existencia de “verdades” unánimes y objetivas. Desde esta perspectiva, se considera que las palabras no refieren a objetos del mundo real, sino que “refieren” simbólicamente. Según Orlandi,

5 Lo mismo ocurre, según Culler, con otras oposiciones tales como significado/forma, alma/cuerpo, dentro/fuera, intuición/expresión, naturaleza/cultura, positivo/negativo, trascendental/empírico.

6 Es conocida la crítica que hace J. Lacan al signo de Saussure, según la cual la división entre significado y significante no es equitativa, sino que el significado tendría más peso que el significante.

*Al definir al lenguaje como trabajo, se cambia la importancia dada a su función referencial. Esta función ha ocupado una posición central en la lingüística clásica y de esto se deriva pensar la comunicación solo bajo el enfoque de la información. Desde la perspectiva del análisis del discurso, sin embargo, tomar la palabra es un acto social con todas sus implicaciones: conflictos, reconocimientos, relaciones de poder, constitución de identidades, etc. (Orlandi 1992, 35).*

Entendida así, la lengua constituye la condición de posibilidad del discurso. Esta, como base material, y la historia se cruzan para construir sentidos que no son considerados como evidencias empíricas. Dicho de otro modo, los sentidos no existen previamente a la interpretación porque no “habitan” los textos, sino que se producen en cada acto interpretativo. Los sentidos no están en los textos para que el lector los “encuentre”, sino que se construyen en las múltiples posibilidades que las palabras ofrecen, según el hilo del discurso en el que aparecen, de acuerdo con las condiciones de producción.

Como afirma Zoppi Fontana (1991) la ilusión de literalidad supone un lector cuyo gesto de lectura se limitaría a un acto de *reconocimiento*: “as palavras teriam já um sentido (literal, proprio) a ser descoberto” (Zoppi Fontana 1991, 54). Tal como sostiene Orlandi,

*A literalidade é uma construção que o analista deve considerar em relação ao processo discursivo com suas condições. Se a ilusão do sentido literal —ou do efeito referencial, que representa a relação imanente entre palavra e coisa, considerando que as “estratégias” retóricas, “manobras” estilísticas não são constitutivas da representação da realidade determinada pelos sentidos de um discurso— faz o sujeito ter a impressão da transparência, é tarefa do analista de discurso expor o olhar leitor à opacidade do texto, como diz M. Pêcheux (1981), para compreender como essa impressão é produzida e quais seus efeitos (Orlandi 2007, 52).*

En este sentido, el AD propone un campo de reflexión en el que la noción de sujeto y el estudio de los modos de producción de sentido ocupan un lugar central. De acuerdo con este marco teórico, los sentidos no nacen mecánicamente como propiedad privada de un sujeto, ni por generación espontánea, sino que son construidos como parte de un proceso en el que son siempre susceptibles de ser otros (Orlandi, 2004). Las diferentes interpretaciones posibles de un enunciado son construidas desde distintas *posiciones sujeto*: el sujeto que se propone como objeto de análisis se relaciona constitutivamente con el lugar que ocupa ese sujeto cuando habla, es decir, la posición que ocupa —y debe ocupar— todo individuo para ser sujeto de discurso. Orlandi (2007, 49) da el siguiente ejemplo: cuando

un hijo llega a su casa a altas horas de la noche y su madre le dice “¿estas son horas de venir?”, esa mujer está en la posición de madre y habla como hablan las madres. En este caso, quien habla no es la madre sino su posición de madre y, de este modo, adquiere identidad. Esa identidad es relativa a otras, por ejemplo, a la posición de profesora, actriz, etc. Esos lugares, entonces, son modos de existencia intercambiables y están afectados por la inserción social e histórica.

De acuerdo con lo anterior, dentro del AD no es posible pensar en formas de subjetividades esenciales. Así, se toma distancia de la noción de sujeto tradicional y lógico —identificable como heredera del *cogito* cartesiano— que se configura como garante de verdades absolutas y coadyuva a la representación de un mundo posible de ser expresado en leyes estables, universales y verdaderas. Esta idea, que dominó el pensamiento moderno (Žižek 2001) y que —explícita o implícitamente— subyace a muchos trabajos que se ocupan de describir y analizar los discursos, postula la representación de un sujeto pensante y transparente, dueño de sí mismo y de su voluntad. Ese sujeto hallaría en su razón los fundamentos necesarios que le asegurarían la dimensión de “la verdad”.

Contrariamente, el AD sostiene que el sujeto de análisis no es reducible a una entidad indivisa, tampoco a una entidad empírica lingüística, ni a una subjetividad psicológica. La posición en la que todo individuo se coloca cuando habla se vincula con una práctica social y normas fijadas por las *condiciones de producción*. Dicho de otro modo, todo hablante y todo oyente ocupan un lugar en la sociedad y esos lugares, que forman parte de la significación, funcionan de acuerdo con reglas establecidas que se proyectan en situaciones concretas.

Las *condiciones de producción* se definen a partir de las relaciones entre los lugares que los sujetos se atribuyen mutuamente cada uno a sí mismo y al otro. Esas relaciones aparecen representadas en el discurso como *formaciones imaginarias*. Es decir que tanto los objetos discursivos (temas) como los sujetos están representados en el mismo discurso, en el marco de *relaciones imaginarias* de producción y circulación. Las *formaciones imaginarias*, en cuanto mecanismos de funcionamiento discursivo no dicen respecto de los sujetos físicos o de los lugares empíricos, sino de las imágenes que resultan de sus proyecciones.

Desde este marco teórico, los sentidos son analizados como *efectos* variables: formas inacabadas de producción de sentido, en permanente pro-



ceso de constitución<sup>7</sup>. Pensar los sentidos como “efectos” implica tomar distancia, por un lado, de la idea de un sujeto intencional<sup>8</sup> como origen del sentido y, por otro, de la ilusión de transparencia que produce entender los sentidos como “evidencias”. Por el contrario, entender los sentidos como efectos se sustenta en la aceptación de que estos no pre-existen al acto interpretativo y que el acceso a los sentidos no es directo (Orlandi 2001, 2007).

Según Orlandi, los procesos de producción de sentido contemplan tres momentos indisociables: *constitución*, *formulación* y *circulación*. Orlandi (2001), siguiendo a Courtine (1981), piensa la constitución como una dimensión vertical y representa la formulación en un eje horizontal. El primer momento representa lo decible y es también el del interdiscurso. En el segundo, se produce la puesta del discurso en texto (textualización), el sujeto dice lo que dice y se asume como autor. El momento de la formulación se da en condiciones de producción y circunstancias específicas: todo decir (dimensión horizontal) se relaciona con el trabajo de textualización de la memoria discursiva (interdiscurso). Por su parte, la constitución determina la formulación, ya que para que un sujeto pueda “decir”, es necesario que se sitúe en la perspectiva de lo decible (interdiscurso, memoria). Por lo tanto, todo decir se produce en el cruce de dos ejes: el de la memoria y el de la actualidad (constitución y formulación). Los sentidos se producen en la tensión entre ambos ejes y también en los trayectos que cada texto recorre, es decir a partir de cómo circula. Este tercer momento, el de circulación, es también decisivo, ya que un sentido tiene mayores posibilidades de imponerse frente a otros cuanto mayor sea la posibilidad de su circulación. Dicho de otro modo, los sentidos se producen en el entrecruzamiento complejo que implica el momento de constitución, el de formulación y el de circulación como parte del mismo proceso.

7 La noción de *efecto de sentido* está unida desde sus orígenes a la noción de discurso. Según Baronas (2005), Guilhaume fue el primero que, a mediados de los años sesenta, sostuvo que la oposición lengua/discurso es completamente diferente a la oposición lengua/habla postulada por Saussure. Para Guilhaume, “os efeitos de sentido nada mais são do que o resultado dos valores atribuídos pelo discurso ao significado em língua”. Posteriormente, a fines de los años sesenta en el marco del AD, los modos de concebir cómo se construye sentido adquieren un carácter fuertemente histórico.

8 La intencionalidad del autor como clave interpretativa ha sido ampliamente discutida fuera y también dentro del ámbito de los estudios literarios. Muestra de ello son los aportes generados en el marco de la Estética de la Recepción y la Escuela de Constanza (por ejemplo, Jauss 1987) y también los trabajos de Eco (1992) y de Derrida (1971), entre otros.

Así, para estudiar los *efectos de sentido* en el discurso que sea consideramos necesario analizar el nivel de las palabras, las construcciones que ellas conforman y la producción social del texto como constructiva de su sentido. Dicho de otro modo, proponemos traspasar los límites de la sintaxis y trabajar en el dominio del discurso teniendo en cuenta que la relación entre lenguaje y exterioridad es indisociable. Recordemos que la exterioridad no es pensada como algo que está “afuera” del texto, es decir que no se trata “do fora enquanto tal mas da exterioridade constitutiva, aquela que não é do domínio empírico, mas simbólico” (Orlandi 2004, 75).

A partir de lo expuesto hasta acá y de acuerdo con los objetivos enunciados, en el apartado siguiente analizamos un trabajo en el cual se interpretan metáforas presentes en un poema de Antonio Machado. Nos ocupamos de analizar los presupuestos que subyacen en un trabajo interpretativo realizado por Carmen Bobes (2004), quien representa una “figura académica de renombre en el desarrollo de la teoría literaria en España y Europa” (Carrasco 2010).

**3. ANÁLISIS DE UN CASO: METÁFORAS LITERARIAS.** El interés por el discurso literario y los discursos acerca de la literatura exceden el marco de los estudios estrictamente literarios. En efecto, las definiciones e interpretaciones de este objeto de estudio, que han sido y son causa de controversias, muchas veces se generan en estrechos vínculos con otros campos del saber (historia, filosofía, lingüística).

De acuerdo con Jonathan Culler (1993), el debate en torno a la naturaleza de la literatura se produce entre las perspectivas que se centran en las propiedades de los textos, según las cuales se podría distinguir lo que es literario de lo que no es, y las que focalizan en las convenciones con las que se aborda el texto llamado literario. Según esta última posición, la literatura no es definida a partir de una cualidad o conjunto de cualidades fijas e inherentes a ciertas obras porque no hay absolutamente nada que constituya la “esencia” misma de la Literatura: Literatura viene a ser lo que las instituciones definen qué es literario. Por ejemplo, Terry Eagleton sostiene que “resulta más útil considerar la literatura como un nombre que la gente da de vez en vez y por diferentes razones a ciertos escritos” (Eagleton 1998, 125).

Por su parte, Tzvetan Todorov (1996) afirma que la certeza de que “una entidad como la literatura existe” proviene de la experiencia: “estu-

diamos las obras literarias en la escuela y después en la universidad; encontramos este tipo de libros en las tiendas especializadas; estamos acostumbrados a citar autores ‘literarios’ en la conversación corriente” (Todorov 1996, 12). Sin embargo, esto no demuestra de ninguna manera que los productos particulares que asumen esta función participen de una misma naturaleza. Todorov denomina “funcional” al punto de vista según el cual la literatura puede identificarse como un elemento de un sistema más vasto y como una unidad que “hace” algo específico dentro de ese sistema. Contrariamente, desde un punto de vista “estructural” se busca saber, si todas las instancias que asumen una misma función, participan de las mismas propiedades. Ambos puntos de vista, el funcional y el estructural, pueden ser rigurosamente diferenciados, aunque se pueda pasar perfectamente del uno al otro. En palabras de Todorov, “la estructura está hecha de funciones, y las funciones crean una estructura; pero como el punto de vista es el que determina el objeto de conocimiento, la diferencia no es menos irreductible” (Todorov 1996, 13). Este autor niega legitimidad a una noción estructural de la literatura porque “los géneros literarios no son otra cosa que una determinada elección entre otras posibles del discurso, convertida en una convención por una determinada sociedad” (Todorov 1996, 22). Numerosos ejemplos certifican que las propiedades “literarias” se encuentran también en otros discursos que no son Literatura (Todorov 1996, 22).

Como es fácil constatar, el debate queda abierto<sup>9</sup>. Al mismo tiempo que existen trabajos que se ocupan de definir y analizar a la Literatura en el marco de lo que se denomina *prácticas discursivas*, encuadrada en un contexto social más amplio y despojándola de todo valor autónomo y específico, otros lo hacen con el presupuesto de que la literatura consiste en un *uso especial del lenguaje* (Culler 1993, 36). En esta línea de pensamiento, Roman Jakobson se propuso diferenciar el mensaje verbal literario de otros tipos de mensajes verbales y definió la *función poética* como la proyección del “principio de equivalencia del eje de la selección” sobre “el eje de la combinación” (Jakobson 1981). Según este autor, la “forma” del mensaje es el factor dominante de la llamada función poética. Si bien consideró que esta función no es privativa de la literatura, es la que mayor presencia tiene en la poesía.

9 Ver, como un ejemplo entre otros, Carrasco Santana (2010).

El concepto de función poética propuesto por Jakobson se proyectó en una preocupación que habían tenido los formalistas rusos en sus primeros trabajos. En la búsqueda de la definición de la “literaturidad”, los formalistas habían afirmado que esta consiste en el uso de “un lenguaje elevado” y “figuras o combinaciones insólitas” (Culler 1993, 41). Este punto de vista, que —con variantes— se extiende en el tiempo, postula que estudiar un texto como literario es “mirar ante todo la organización del lenguaje” (Culler 2004, 43) mediante el cual los poetas describirían exactamente el estado y el valor de las cosas del mundo. Es decir que las palabras, en una relación unidireccional, comunicarían propiedades de los objetos y acciones de los individuos. Así, por ejemplo, lo expresa Kurt Spang:

*El rasgo particular y único del lenguaje como substrato de la literatura es su doble carácter de material fónico y conceptual. Es referencial y significa ya antes de entrar en configuraciones literarias, es además el instrumento de comunicación humana por antonomasia (Spang 2005, 5).*

Más adelante, el autor deja en claro que, desde su punto de vista,

*La lengua ofrece la única manera de penetrar en la realidad, de sintetizarla y de sistematizarla, es decir, de descubrir la verdad, lo que equivale sencillamente a descubrir y describir las cosas como son. Describir el estado de las cosas a menudo resulta difícil y laborioso, pero no es por ello imposible, ni tampoco motivo suficiente para negar su existencia. Con paciencia y tiempo se irá completando el mosaico (Spang 2005, 9).*

Como puede observarse en la cita anterior, el lenguaje es percibido como un instrumento con el que se podría “descubrir y describir las cosas tal como son” y así “penetrar en la realidad”. Concebir el lenguaje como un instrumento presupone no solo una realidad exterior, objeto de manipulación, sino también la idea de un sujeto también exterior al lenguaje capaz de manipularlo voluntariamente: las palabras le servirían al sujeto/poeta para expresar el mundo y plasmar su individualidad creadora. Tal concepción, que ha sido duramente criticada desde distintas perspectivas, tiene como antecedente los preceptos del romanticismo<sup>10</sup> y pervive solapadamente en trabajos actuales. Como muestra de ello, retomamos afirmaciones de Spang, quien afirma que el “artista imprime su

10 Gallego Diaz (2006; en línea) afirma que “Goethe, en *Poesía y verdad*, vinculó la creación poética a las experiencias vividas. La poesía lírica, entonces, comienza a ser considerada como expresión del yo del poeta, del autor o escritor poeta. En pleno romanticismo, la interpretación de los poemas se basaba en considerarlos como expresiones del contenido del yo del poeta, es decir, de su creador”.

idea y su concepción de la obra en una materia” porque “el artista hace surgir algo que entra en el ser a través de sus capacidades creativas [...] lo que [el autor] pretende plasmar en su obra es una visión personal de la realidad, una vivencia subjetiva” (Spang 2005, 15). Desde este punto de vista, el foco de atención se centra en el poeta y el lenguaje, en tanto instrumento, queda al servicio de su expresión. Esto tiene como correlato la exaltación de las facultades creativas del autor, de su imaginación, de su genialidad. En este contexto, el poema es expresión de sentimientos y “si la obra refiere a aspectos del mundo externo, éstos sólo interesan en tanto y en cuanto han pasado por el filtro de los sentimientos del poeta” (Viñas Piquer 2002, 268). La figura de autor poético “intencional”, que aparece en diferentes propuestas de trabajo, se apoya en un sustrato conceptual de individuo como ente unitario y autosuficiente. Dicho de otro modo, la idea “genio natural” reclama implícitamente una concepción de sujeto fuerte. Ciertamente, toda concepción de autor *es tributaria de una concepción de sujeto que afirma explícitamente, que implica o que se esfuerza por denegar*<sup>11</sup>.

En esta línea se enmarca el trabajo de Carmen Bobes cuando afirma que la poesía busca “convertirse en expresión del hombre completo, de su ámbito secreto, de las experiencias que aún no han sido nombradas y parecen inefables” (Bobes 2004, 133). Como vemos, la figura de autor operaría como un “creador privilegiado” capaz de “expresar” lo que otros seres no pueden. En otras palabras, se trata de una visión teológica de la literatura: la obra es propiedad, producto y resultado de la voluntad de su “creador”, el autor. Se establece, así, una relación simbiótica entre el autor y “su” obra, y en esa relación se legitima el lugar de privilegio para ambos.

En definitiva, en la perspectiva según la cual la literatura es concebida como un “objeto expresivo” que busca la originalidad y el goce estético, el lenguaje aparece como un instrumento al servicio del autor, dueño y propietario de su obra. Y en el marco de estos postulados generales, la “metáfora” es altamente valorada y considerada como un medio de “expresión literaria” que “potencia la capacidad del lenguaje poético” (Bobes 2004, 124). En otras palabras, estas apreciaciones acerca de las metáfo-

11 En un sentido más amplio, Julia Kristeva (1981, 249) sostiene que “toda teoría del lenguaje es tributaria de una concepción del sujeto que afirma explícitamente, que implica o que se esfuerza por denegar”.

ras se producen de modo relacional en el marco del desarrollo de perspectivas que centran sus miradas en la llamada *función poética*, con la cual se caracteriza la “literatura”. En efecto, Bobes afirma que las metáforas manifiestan el valor expresivo del lenguaje y la capacidad artística del poeta, quien encuentra en ellas “la expresión virtual de todos los contenidos humanos” (Bobes 2004, 133). En palabras de la autora,

*La metáfora se ofrece como un paso hacia el mundo sobrenatural, y da forma a experiencias suprasensibles, cuyas fases no han sido recogidas y analizadas en el lenguaje, pero es obvio que el poeta puede muy bien proponer un mundo de amor divino analógico al mundo del amor humano, y el lector puede muy bien leer el poema transluciendo al mundo del amor divino* (Bobes 2004, 133).

Interpretar textos literarios, entonces, implicaría analizar la dimensión estética de los procedimientos del lenguaje, estimados como “esenciales” en las obras literarias. En este proceso interpretativo, aparece sin cuestionamientos la figura del autor como principio explicativo del sentido. De acuerdo con la relación causal, directa y sin mediación entre el objeto (obra) y el sujeto (autor), el autor no solo está en el origen de la obra como creador, sino también como dador de sentido.

Veamos el siguiente fragmento en el que Bobes interpreta un poema de Antonio Machado:

*Las metáforas espaciales vienen a coincidir con las diagramáticas, pues se refieren a las parte reales o figuradas del ser, es decir, de la referencia del término metafórico. Son frecuentes en A. Machado las metáforas que dan unidad al poema describiendo un espacio real limitado, que generalmente se hace simbólico del temple castellano, duro, frío, austero, resistente, metálico, y a la vez es símbolo de una actitud vital del poeta:*

En el campo ondulado, y los caminos  
ya ocultan los viajeros que cabalgan  
en pardos borriquillos,  
ya al fondo de la tarde arrebolada  
elevan las plebeyas figurillas  
que el lienzo de oro del ocaso manchan.  
Mas si trepáis a un cerro y veis el campo  
desde los picos donde habita el águila,  
son tornasoles de carmín y acero  
llanos plomizos, las lomas plateadas,  
circuidos por montes de violeta,  
con las cumbres de nieve sonrosada.

*El espacio dibujado, aparte del arbol de la tarde y de la nieve sonrosada, que pueden pertenecer a una descripción realista, proceden de una visión subjetiva del autor que*

lo considera como un paisaje duro, metálico: el oro del ocaso, el acero del aire, el plomo de los llanos, la plata de las lomas. En este paisaje austero y rico, duro y estático, el hombre —las plebeyas figurillas— es el detalle minúsculo de un mundo que lo anula. La metáfora, diversa en cada caso, se erige en unidad si se considera el paisaje como conjunto; es una metáfora que insiste en la dureza y la rigidez metálica de un paisaje deshumanizado, apocalíptico. No es el tema el que da unidad definitiva a esa visión del campo desoirá, es la misma visión que repite una y otra vez la metáfora ontológica del paisaje como metal, aunque sea bajo la variedad del oro, de la plata, del acero, del plomo. Todas esas metáforas “metálicas”, dan unidad inmediata a la visión del poeta, describen a la vez metafóricamente un espacio y hacen una identificación del paisaje real con un estado de ánimo, con una actitud subjetiva ante una naturaleza a la vez hostil y entrañable. Un paisaje interior se proyecta sobre un espacio empírico y lo identifica con el tiempo que está viviendo el poeta. En resumen, el poeta, Machado, hace de las coordenadas de tiempo y espacio en que vive, imagen de su vida: el paisaje soriano en interacción metafórica con el paisaje interior del poeta, sugiere estados de nostalgia, de añoranza, de tristeza, de alegría, de permanencia, de inevitabilidad (Bobes 2004, 187-188).

Como puede observarse en el fragmento citado, la figura del *autor/poeta* remite al nombre propio Antonio Machado. Para Bobes, quien asume la interpretación y explicación del sentido del poema, el poeta es causa y origen de la obra literaria. La poesía se configura, así, como producto acabado de la inspiración y genialidad del artista. Es como si el poema naciera en forma directa del acto creativo del autor y, en ese mismo acto, no solo poeta y poema se fusionan, sino que también sujeto autor (poeta) y el sujeto empírico (individuo real) se identifican plenamente. Como vemos, la vida del autor se convierte, de este modo, en el instrumento hermenéutico por excelencia.

Desde nuestro punto de vista, esta interpretación del poema de Machado se inscribe dentro del espacio simbólico que Barthes denominó “el imperio del Autor”. De acuerdo con Barthes, en ese espacio, el “Autor” aparece como si fuera quien nutre al libro y quien “mantiene con su obra la misma relación de antecedente de un padre respecto a su hijo” (Barthes 1994, 68). En efecto, cuando “se cree” en el autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propia obra: “el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*” (Barthes 1994, 68). Barthes afirma que, desde esa perspectiva, una vez “hallado el ‘Autor’, el texto se *explica*”. Es decir que “la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus ‘confidencias’” (Barthes 1994, 68).

Las siguientes afirmaciones que forman parte del fragmento citado y que, para mayor comodidad, reproducimos a continuación, materializan esas ideas de Barthes:

*el poeta, Machado, hace de las coordenadas de tiempo y espacio en que vive, imagen de su vida;*  
*las metáforas metálicas [...] describen a la vez metafóricamente un espacio y hacen una identificación del paisaje real con un estado de ánimo;*  
*Un paisaje interior se proyecta sobre un espacio empírico y lo identifica con el tiempo que está viviendo el poeta.*

Desde esta perspectiva, la escritura se visualiza como una suerte de traducción de las vivencias del poeta. Las palabras vienen a ser la materia prima mediante las cuales el paisaje interior del autor (nostalgia, añoranza, tristeza, alegría) se funde con paisaje exterior. Este carácter instrumental del lenguaje lleva de suyo una visión comunicativa y referencial, según la cual la lengua tendría la función de decir; es decir de “transmitir” cómo es la realidad.

De alguna manera, esto revela lo que bien afirma Gallego Diaz (2006, en línea) en el sentido de que “a partir de las consideraciones dicotómicas de objetividad-subjetividad [...] La esencialidad de la poesía lírica residiría en el sujeto concreto, en el poeta”. Como hemos dicho, este protagonismo concedido al poeta es tributario de una centralidad otorgada a la idea de un sujeto fuerte y autónomo. No obstante, dentro del campo de los estudios literarios, estas ideas y conceptos conviven con perspectivas diferentes, según las cuales la centralidad cognoscitiva y explicativa del sujeto ha perdido peso. En este sentido, Laura Scarano (2000) afirma que la cuestión del sujeto parece encerrarse en un dilema epistemológico que, en términos generales, postula ver la identidad como proceso y no como producto. De acuerdo con la autora, desde hace años, “[e]l sujeto ya no es abordado, pues, como el dador de sentido esencialista al discurso, sino como producto de su heterogénea variedad” (Scarano 2000, 22).

En efecto, a partir de la idea de autor como “función variable” (Foucault 1983), el estudio de los discursos se proyecta en un campo discursivo de constitución compleja. Según Foucault, la función autor es “característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault 1983, 60-61). Como sostiene Orlandi (2007), la asunción de una autoría implica la inserción de un sujeto en una cultura, en una posición, en el contexto históri-



co-social. Desde este punto de vista, entendemos que Bobes —en tanto autora— se inscribe en una práctica interpretativa que legitima una forma específica de autoría (la del poeta) con efecto de función poética. De acuerdo con el análisis del poema de Machado que hemos presentado en este trabajo, el autor/poeta ocuparía el lugar de la creación y *su obra* (la poesía) es el producto y resultado del ejercicio de un “don” que este (el poeta) posee. De esta manera, el concepto de originalidad representada como “visión subjetiva del autor” remite a la idea de sujeto privilegiado como único dueño y propietario de su decir. Esta perspectiva, entonces, se enmarca en un lugar construido socialmente que consagra a la literatura como un objeto altamente valorado por su carácter artístico, original e irrepetible.

En otros términos, en el proceso de formulación, que determina el de constitución, la interpretación del poema de Machado actualiza un modo de entender qué es la Literatura, qué es ser autor de un texto literario y consecuentemente cuál es la función que tienen las metáforas literarias. Desde nuestro punto de vista, ambas figuras —la de *autor* literario (Machado) y la de *intérprete de obras literarias* (Bobes)— se configuran en relación con prácticas discursivas institucionalizadas en la sociedad que dan marco a la producción, circulación e interpretación de textos literarios considerados en su faz artística y creativa. En todos los casos, escribir es interpretar: la escritura —lejos de ser una traducción individual— implica un gesto de interpretación que irrumpe entre otros que lo preceden y con los cuales consensúa o entra en disputa. Machado, en tanto poeta, se inscribe en una tradición literaria del mismo modo que Bobes, desde la posición de *intérprete*, asume la explicación del sentido del poema, fija los sentidos y restringe otras posibilidades interpretativas. Para esto, se coloca en un lugar desde el cual dice saber qué sintió el poeta cuando escribió su obra. Dicho de otro modo, para ocupar una posición de autor —ya sea autor de un texto literario, ya sea de autor intérprete de literatura— es necesario que el sujeto ocupe un lugar entre otros posibles.

En realidad, la interpretación, entendida como práctica simbólica, retoma sentidos preexistentes y produce variables en la misma dirección. Como sostiene Orlandi (2004), el espacio de interpretación<sup>12</sup>, en el cual

12 La interpretación está presente en toda y cualquier manifestación de lenguaje (Orlandi 2004, 9). Hablamos de interpretación en dos instancias: a) como parte de la actividad //160

todo autor se inscribe, deriva de la relación con la memoria discursiva que se denomina *interdiscurso*. Este es definido rápidamente como “aquilo que fala ates, em outro lugar, independentemente” (Orlandi 2007, 31); es lo que da lugar a que las palabras puedan ser dichas. Dicho de otro modo, las palabras están impregnadas de resonancias que regulan su uso, de modo que la memoria discursiva funciona como dispositivo de contexto de legibilidad, como saber discursivo que posibilita que nuestras palabras tengan sentido. Es decir que, en el caso que nos ocupa, se producen y reproducen *gestos de interpretación* que legitiman y actualizan la representación del estatuto artístico de la Literatura, entendido como *lenguaje poético*: autor y obra serían partes indisolubles del mismo proceso artístico.

En definitiva, el fragmento que acá hemos presentado constituye un ejemplo que nos permite demostrar que cuando los textos literarios son constituidos, formulados y circulan dentro de un marco conceptual en el cual son concebidos como productos artísticos y acabados en una relación directa con la voz del artista, las metáforas pueden ser interpretadas como manifestación de la “extraordinaria capacidad expresiva de un poeta”. Así, el poeta concentraría en ella (la metáfora) su “actividad creadora de sentidos, descubridora de mundos, expresión de lo inefable” (Bobes 2004, 122). Las metáforas aparecen como parte del producto y resultado de la inspiración que habita en el propio sujeto y que, repetimos, da origen al poema.

Cabe aclarar que no ha sido ni es nuestro interés adherir o refutar la interpretación del poema de Machado que hemos presentado, sino destacar que los modos de construir sentido —de definir e interpretar las metáforas— se vinculan de modo relacional con concepciones y representaciones simbólicas construidas socialmente.

En resumen, desde nuestro punto de vista, la interpretación del poema de Machado retoma y recupera marcos conceptuales que otorgan al objeto literatura un estatuto de privilegio. En ese contexto, la lengua constituye una herramienta mediante la cual el autor se expresa y este, el poeta, encarna el “ideal de perfección artística”. La concepción de metáfora como recurso poético aparece, entonces, encadenada conceptualmente a la idea de sujeto “intencional” dueño de sí mismo y a un concepto referencialista e instrumental de la lengua. Se trata de un *efecto de sentido*

//159 del analista, b) como parte de la actividad lingüística del sujeto (Orlandi 2004, 63).

que se produce como si las palabras refirieran la “realidad”, los objetos fueran evidencias verificables y el sujeto estuviera en el origen de su decir.

**4. CONCLUSIÓN.** En este trabajo hemos tratado de demostrar que en los estudios acerca de las metáforas, aunque no se expliciten, subyacen conceptos de lengua, de sujeto y también de modos de construir sentido. En efecto, las diferentes definiciones e interpretaciones de las metáforas no se generan aisladamente, sino que estas se definen e interpretan en forma relacional con otros conceptos y en relación con lugares construidos socialmente. Así, en el caso que hemos presentado, que representa solo un ejemplo entre otros modos diferentes de interpretación literaria vigentes, aparece una concepción de metáfora como recurso poético vinculada a la idea de función poética de la literatura y apoyada en una noción de sujeto/autor fuerte y en un concepto instrumental del lenguaje. En pocas palabras, como si el autor estuviera en el origen del texto literario, la literatura fuera producto de ese individuo y el lenguaje, un vehículo e instrumento mediante el cual se plasma el interior del poeta y la “realidad” que él vive.

Contrariamente, desde la perspectiva del AD, el concepto de “sujeto hablante” pierde el papel central como principio explicativo del sentido. Los sentidos no están en las palabras, sino en el modo en el que esas palabras se textualizan, dentro de una coyuntura histórico-social. Las condiciones de producción están presentes en los procesos de identificación de los sujetos en los discursos y condicionan los modos de producción de los sentidos. Desde este punto de vista, la lengua no es “instrumento”, sino que es analizada como trabajo, como mediación simbólica: una palabra es un acto social. Así, tomamos distancia de la idea de que lenguaje es un instrumento “transparente” y de que se puede atravesar simplemente las palabras para “encontrar” a través de ellas los sentidos depositados allí (Orlandi 2012, 151). Los sentidos no son unívocos y su “acceso” no es directo. De acuerdo con Barthes, “el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’” (Barthes 1994,68).

Algo más, la pretensión de cientificidad —característica de muchos trabajos investigativos— suele motivar la búsqueda de supuestas esencias constitutivas y universales de diferentes objetos de estudio. Muchas veces, esos intentos se materializan en definiciones unánimes que describen

los objetos de manera concluyente e incuestionable. Es así como las metáforas pueden ser —y de hecho son— definidas e interpretadas de manera categórica, por ejemplo, como un uso especial del lenguaje con valor artístico y expresivo. No obstante, *ser considerado como* no significa “serlo”.

Por nuestra parte, no consideramos a las metáforas como unidades autónomas e independientes, sino como construcciones semánticas que producen múltiples sentidos según las *condiciones de producción* de los textos en los que aparecen (Hall 2010). En especial, abandonamos la empresa de responder categóricamente a la pregunta acerca de qué es la metáfora, pero consideramos que esa pregunta —que a nuestro juicio queda abierta— no carece de importancia. Su valor no radica en “encontrar” una respuesta, sino en el hecho de que cada una de las respuestas posibles puede ser motor de otras y nuevas preguntas. Si bien este proceso mediante el cual una pregunta lleva a otra no desemboca en un punto final, el recorrido de ese camino bien vale la pena.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. 1994. “La muerte del Autor”. En *El susurro del lenguaje*, 65-73. Barcelona: Paidós.
- Baronas, Roberto L. 2005. “Efeito de sentido de pertencimento à análise de discurso”. Consultado el 6 de abril de 2013.  
<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/RobertoLeiserBaronas.pdf>
- Berber Sardinha, Tony. 2007. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Bobes, Carmen. 2004. *La metáfora*. Madrid: Gredos.
- Cameron, Lynne y Graham Low, orgs. 1999. *Researching and applying metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carrasco M., Iván. 2010. Reseña de *Crítica del conocimiento literario*, por María del Carmen Bobes Naves. *Estudios Filológicos* 45. Consultado el 6 de abril de 2013.  
 doi:10.4067/S0071-17132010000100010
- Carrasco Santana, Antonio. 2010. “Propuestas pragmáticas para la caracterización de la literariedad”. *Pragmalingüística* 17: 28-39.
- Ciapuscio, Giomar. 2011. “De metáforas durmientes, endurecidas y nómades: un enfoque lingüístico de las metáforas en la comunicación de la ciencia”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187, 747 (enero-febrero): 89-98.
- Cuadrado Esclápez, Georgina y Heliane Berge Legrand. 2007. “Aportaciones al estudio de la metáfora en la física cuántica a partir de textos en inglés y en español”. *Ibérica, Revista de la Asociación europea de Lenguas para Fines Específicos (AELFE)* 13.
- Culler, Jonathan. 1988. “La crítica postestructuralista”. *Criterios* (La Habana) 21-24: 33-43.
- . 1993. “La literariedad”. En *Teoría de la literatura*. México: Siglo XXI.
- . 2004. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.

- Courtine, Jean-Jacques. 1981. "Analyse du discours politique (les discours communiste adressé aux chrétiens)". *Langages* 62. Traducción de M. del C. Saint-Pierre, "Análisis del discurso político (el discurso comunista dirigido a los cristianos)". Consultado el 6 de abril de 2013. <http://www.magarinos.com.ar/courtine.htm>
- De Bustos, Eduardo. 2000. *La metáfora: Ensayos trasdisciplinares*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Derrida, Jacques. 1971. *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- Di Stefano, Mariana, coord. 2006. *Metáforas en uso*. Buenos Aires: Biblos.
- Draaisma, Douwe. 1999. *Las metáforas de la memoria: Una historia de la mente*. Madrid: Alianza.
- Ducrot, Oswald. 1995. *Teorías lingüísticas y enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Eco, Umberto. 1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Fox Keller, Evelyn. 2000. *Lenguaje y vida: Metáforas de la biología en el siglo XX*. Buenos Aires: Manantiales.
- Gallegos Diaz, Cristian. 2006. "Aportes a la Teoría del Sujeto Poético". *Especulo, Revista de Estudios Literarios* 32 (marzo-junio. Consultado el 6 de abril de 2013 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>
- García, Mauricio. 2011. "Hacia una teoría pragmática y psicoanalítica de porqué las palabras curan. La literalidad de la palabra y la eficacia simbólica en la metáfora". *Revista de Psicología* 20.1 (junio).
- Hall, Beatriz. 2010. "La construcción de sentido: el caso de los enunciados metafóricos y el discurso académico". *Tópicos del Seminario* (Puebla) 23.
- Jakobson, Roman. 1981. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Jauss, Hans Robert. 1987. "Cambios de paradigma en la ciencia literaria". En *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, compilado por Dietrich Rall. México: UNAM.
- Karagianni, Stylianos. 2005. "La evasión de dédalo: teoría y usos poéticos de la metáfora en José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis". Tesis doctoral, Universidad de Granada. <http://hera.ugr.es/tesisugr/15339841.pdf>
- Kristeva, Julia. 1981. "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético". En *Seminario: La identidad*. Madrid: Petrel.
- Lausberg, Heinrich. 1975. *Manual de retórica: Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Le Guern, Michel. 1985. *La metáfora y la metonimia*. Traducción de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid: Cátedra.
- Locke, John. 1999. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Llamas Saiz, Carmen. 2005. *Metáfora y creación léxica*. Pamplona: EUNSA.
- Orlandi, Eni. 1992. "Lenguaje y método: una cuestión del análisis del discurso". En *Discurso: Cuadernos de teoría y análisis*. México: Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Posgrado del Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM.
- . 2001. *Discurso e texto*. Campinas: Pontes.
- . 2004. *Autoria, lectura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes.
- . 2007. *Análise de discurso: Princípios y procedimientos*. Campinas: Pontes.
- Ortony, Andrew, ed. 1993. *Metaphor and thought*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palma, Héctor A. 2004. *Metáforas en la evolución de las ciencias*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones.

- Pêcheux, Michel. 1997. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- Rorty, Richard. 1996. *Objetividad, relativismo y verdad*. Buenos Aires: Paidós.
- Scarano, Laura. 2000. *Los lugares de la voz: Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- Serra, Luis H. 2011. "A metáfora no discurso e no léxico especializado do micro e pequeno agricultor da cana-de-açúcar do Maranhão". *Domínios de lengu@gem, Revista Eletrônica de Linguística* 5.2. Consultado el 6 de abril de 2013  
<http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem>
- Schulz, Patricia. 2003. "Saussure et le sens figuré - ou pourquoi la métaphore n' existe pas". *Les Cahier du CIEL, Université de Paris 7, UFR EILA*. Consultado el 6 de abril de 2013  
[www.info-metaphore.com/articles/schulz-saussure-sens-figure-ou-pourquoi-la-metaphore-n-existe-pas.html](http://www.info-metaphore.com/articles/schulz-saussure-sens-figure-ou-pourquoi-la-metaphore-n-existe-pas.html)
- . 2004. "Description critique du concept traditionnel de «métaphore»". Thèse pour l'obtention du doctorat de l'EHESS. Berne: Peter Lang.
- Spang, Kurt. 2005. "Repensando la literatura como arte (Ensayo sobre una definición de la literatura)". *RLit* (Universidad de Navarra) LXVII, 133: 5-30.
- Todorov, Tzvetan. 1996. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Viñas Piquer, David. 2002. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Zamponi, Graziela. 2009. "De códigos e livros: a metáfora como estratégia no gênero de popularização da ciência (Codes and books: metaphor as strategy in popularization discourse genre)". *Estudos Linguísticos* (São Paulo) 38.3: 321-333.
- Žižek, Slavoj. 2001. *El espinoso sujeto: El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.
- Zoppi Fontana, Mónica G. 1991. "Os sentidos marginais". *Leitura: Teoria & prática, Revista semestral da Associação de Leitura do Brasil* 10.18 (dezembro).

### Beatriz Hall

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Lomas de Zamora  
[hallbeatriz@gmail.com](mailto:hallbeatriz@gmail.com)

Trabajo recibido el 20 de febrero de 2013 y aprobado el 25 de marzo de 2013.