

**EL PROCESO METAFÓRICO
EN *OSCAR AND LUCINDA*,
DE PETER CAREY**

**M^a Teresa GIBERT
U.N.E.D.**

Cuando Roman Jakobson expuso su teoría sobre la estructura bipolar del lenguaje, observó que cada autor revela su estilo personal y sus preferencias verbales al manejar los dos tipos de enlace generadores del discurso (Jakobson 1956: 55-82). Dado que un tema puede suceder a otro a causa de su mutua semejanza o bien gracias a su contigüidad, los procedimientos corresponden al desarrollo metafórico y al metonímico respectivamente. Aunque en la conducta verbal de características normales —es decir, no afectada por trastornos afásicos— operan ambos procesos, suele prevalecer uno de ellos. Al estudiar estas dos predilecciones lingüísticas opuestas, Jakobson puso de relieve la primacía de la metáfora en las escuelas literarias del romanticismo y del simbolismo, frente al predominio de la metonimia en el realismo. Además, afirmó que el principio de la semejanza (metáfora) rige la poesía, mientras que la prosa se desarrolla ante todo por contigüidad (metonimia).

Tomando como punto de partida tales consideraciones, David Lodge ha venido aplicando la distinción de Jakobson como instrumento para analizar diversos textos literarios (Lodge 1984:271-2). Desde *The Modes of Modern Writing* (1977), Lodge ha empleado repetidamente el concepto en muchos de sus

ensayos y parece haberlo tenido en cuenta al utilizar la metáfora y la metonimia en sus obras de ficción. En ocasiones, ha aludido a la forma en que los postmodernistas han parodiado las estrategias metafóricas y metonímicas para intentar liberarse de su tiranía (Lodge 1981a: 10-4). Otras veces, el crítico ha establecido comparaciones entre géneros, escuelas, tendencias y escritores individuales para determinar el predominio de uno de los polos (Lodge 1981c: 72-74). Ciñéndose al campo de la ficción moderna, Lodge ha usado la clave de Jakobson para explicar cómo las novelas realistas construyen una serie de equivalencias sin violar el carácter ilusorio de la vida que nos presentan (Lodge 1981b: 21). Con una insistencia casi obsesiva, los ensayos reunidos en el volumen *Write On* vuelven sobre la misma idea (Lodge 1988a: 114, 165, 198). El interés de Lodge por la cuestión ha llegado a adoptar tales dimensiones, que en su última novela *Nice Work* (1988)—lo divulga entre sus lectores poniendo en boca de la protagonista la explicación teórica del principio, seguida de algunos ejemplos prácticos (Lodge 1988b: 123, 156-7).

Cuando acabé la lectura de *Nice Work* (finalista para el Premio Booker 1988) e inicié inmediatamente la de *Oscar and Lucinda* (ganadora del galardón), me resultó inevitable interpretar la segunda recorriendo la primera. Al pasar las páginas, era tentador el comprobar la vigencia de la distinción jakobsoniana aplicándola a una novela reciente, aún no sepultada bajo el peso de la crudición. De ahí surgió la idea de redactar el presente trabajo, cuya finalidad consiste en descubrir algunos rasgos del estilo de Peter Carey mediante el examen del proceso metafórico desarrollado a través de su novela *Oscar and Lucinda*.

Aunque la acción de *Oscar and Lucinda* se sitúa a mediados del siglo XIX, el narrador—contemporáneo nuestro—con frecuencia se manifiesta abiertamente como un intruso, contemplando desde el momento actual los hechos entonces acaecidos, e incluso reflexionando sobre las dificultades técnicas de escribir hoy una novela acerca de los avatares de su bisabuelo, el Reverendo Oscar Hopkins, y la confrontación de éste con Lucinda Leplastrier. Los protagonistas nacieron en 1841, él en Inglaterra y ella en Australia, pero no se conocen hasta que en 1865 ambos suben a un barco con dirección a Sydney. La primera—y quizás la mejor (Bainbridge 1988: 19)—parte del libro es una larga serie de reveladoras anécdotas sobre la infancia y adolescencia de Oscar y Lucinda. A los veinticuatro años de edad, el encuentro fortuito entre ambos personajes cambia radicalmente el curso de sus vidas.

A lo largo de la novela, el narrador emplea metáforas de manera bastante homogénea. A menudo las pone en la mente de los personajes y, en ocasiones, hace que ellos las utilicen de manera explícita en la conversación. En una de sus numerosas intromisiones, el autor nos advierte que no debemos interpretar metafóricamente el hecho que nos acaba de referir (Carey 1988: 324). Tras contar cómo un comensal fracasa en su intento de retirar el mantel sin tirar los

objetos que hay encima, el narrador teme que se entienda el truco frustrado como una alegoría de lo que va a suceder a Oscar y que se vea en la salsera rota un símbolo del daño que aguarda al reverendo. Por lo cual, interrumpiendo bruscamente el hilo del relato, y evidenciando así la naturaleza ficticia de su discurso, el narrador desestima tal posible lectura y aclara que, si nos empeñamos en hallar una metáfora, deberíamos imaginarnos la mesa llena de vajilla. Pero ni siquiera en tal caso sería correcta la equivalencia; para ser exactos, deberíamos pensar en una mesa bajo la fuerza destructora de una sierra o de un hacha. Aunque el narrador no vuelve a elucubrar sobre su elección de metáforas, este comentario—situado hacia la mitad de la novela—hace que el lector sea más consciente del modo en que Carey emplea las estrategias metafóricas.

Casi todos los símiles de *Oscar and Lucinda* sirven para describir la apariencia física de los personajes, definir su carácter, denotar sus sentimientos o relatar sus acciones¹. El uso de las metáforas añade precisión, al mismo tiempo que estimula la imaginación del lector haciéndole percibir sensorialmente muchos de los mensajes². De los cinco sentidos, el que recibe mayor cantidad de información es la vista. Como ejemplo de símil referido al tacto, podemos citar la comparación de las inertes manos de Dennis Hasset con juguetes de trapo (281). Con referencia al gusto, es significativa la comparación del servicio religioso celebrado por el reverendo Hopkins con un trozo de pan sin mantequilla, en la medida en que ni uno ni otro excitan el apetito de quienes los reciben (307). Otras metáforas tienen la función de transmitir al lector las sensaciones íntimas de los personajes, generalmente difíciles de formular. Ese es el caso de la sensación de vacío que sufre Lucinda en sus brazos y en su pecho, experiencia que le hace sentirse como si sólo fuera un molde (444).

El examen de los "vehículos"—en terminología de I. A. Richards (1936: 96)—de las metáforas empleadas por Carey en esta obra revela un predominio absoluto de las imágenes animales, que suman un total de cincuenta. De ellas, seis se refieren a peces. Los guerreros se asemejan a peces de afilados dientes (172); los jugadores haciendo apuesta concentran toda la fuerza de sus cuerpos en sus bocas, como los peces cuando se alimentan (297); alguien observa que el vicario en una iglesia de cristal quedará a la vista del público como si fuera un pez en un acuario (425). En una metáfora muy elaborada, Oscar llegando a las orillas del Bellinger—al término de una azarosa expedición—aparece como un salmón a punto de entrar en las aguas del río donde va a frezar y morir, agotado por el esfuerzo, delgado, con la piel de color rojo brillante, con un cuerpo que manifiesta la espléndida fealdad del triunfador (471). Esta analogía del salmón, además de indicar el estado físico de Oscar, es todo un presagio de su futuro inmediato, es decir, de cómo va a engendrar un hijo y fallecer poco después en el río. Pero, antes de desaparecer por completo, el narrador todavía tiene la

oportunidad de comparar a Oscar, embadurnado de ungüentos curativos de diferentes tonalidades, con un pez tropical (499).

Además de los peces, Peter Carey cita otras especies marinas. Oscar contempla la cara de su padre centrandose su atención exclusivamente sobre la boca de éste, que le recuerda una anémona de mar, de labios rojos rodeados por una fronda de filamentos negros (19). El propio Oscar parece un cangrejo, según Lucinda, por la forma de moverse (257), hasta el punto de que ella llega a llamarlo Reverendo Crab (301).

Otros símiles tiene como objeto diferentes tipos de aves. Por ejemplo, el tratamiento que dan a las mujeres los hombres irlandeses—humillados durante siglos por los soldados ingleses—se equipara al cobarde maltrato que las aves de corral suelen infligir a las criaturas más débiles (88). El orgulloso Wardley-Fish pasea en el ambiente de las carreras de caballos como un gallo (116). Un obrero de la fábrica de cristal se mueve con rapidez inclinándose, con movimientos iguales a los de un estomino sobre una rama (228). Los ojos de Mrs Smith son tan inexpresivos como los de un pájaro (337). La delicada cuestión que va a abordar el astuto Mr Jeffris—con sutiles artes de predador—es como un pajarito a punto de ser apresado (405). Las ropas de colores chillones que viste la anciana Miriam evocan el estridente plumaje de un loro feo y viejo (502). El papel de poca calidad—sobre el que hace mucho tiempo Lucinda escribió una carta—presenta unas motas parecidas a las del huevo de chorlito (507).

Los animales domésticos más comunes sirven como vehículo de otras metáforas. Lucinda se comporta como un gato solitario, que siempre se acerca a más de una puerta, pues frecuenta dos hogares distintos (154). El padre del narrador, algo bebido, comenta que su mujer caminaba alrededor de la valla de una iglesia como un perro orinando alrededor de una cerca (3). Cuando Mr Stratton entra en las cómodas habitaciones de sus amigos en Oxford, actúa como el perro que se coloca enfrente de la chimenea y se arrellana con placidez en una silla que le está prohibida, haciéndose el sordo (119). Tras una embarazosa situación, Mr D'Abbs vuelve a una puerta que nunca debió abrirse como si fuera un perro al que no se le permite la entrada en el salón (357).

Los personajes comparados con un animal en un determinado momento pueden ser objeto de otras analogías con animales distintos más adelante. Así, poco después de haber comparado a la madre del narrador con un perro, se la asimila con un camello, por tener la costumbre de inclinar la cabeza con un gesto desdeñoso (5). También, además de poner de relieve el parecido con un perro, el narrador observa que, si Mr Stratton hubiera sido un caballo, nadie hubiese debido apostar por él, porque manifiesta los siguientes indicios: muestra el sudor donde todos lo ven, tiene ojos de cierta fiereza, está a punto de echar el cerrojo de la verja cuando su mujer todavía no ha cerrado la puerta de la casa, y da patadas junto a la entrada impacientemente mientras su esposa se apresura para seguir sus

pasos (332). En otra ocasión, Mr Stratton no se atreve a preguntar directamente a Oscar cómo ha conseguido dinero, y por eso se comporta como un ratón en un rodapié, parándose, sobresaltándose y escabulléndose (214). En el comedor del barco, Lucinda también se siente como un ratón, cohibida ante los cuatro oficiales que la acompañan (227). Al deán, tímido y asustadizo, se le compara con un conejo (322). También piensa en un conejo, de laboratorio, sometido a experimentos con corriente eléctrica, el temeroso Oscar, cada vez que mira la cara del poderoso Mr Jeffris (461). En otro momento, Oscar, igualmente intranquilo, mueve los dedos como una mantis religiosa (189). Más tarde, en medio de la naturaleza salvaje de Australia, Oscar se ve a sí mismo como un escarabajo en los sangrientos intestinos de un extraño animal (463). Tras la muerte de su madre, la joven Lucinda se ve obligada a vestir unas ropas que le disgustan, por lo cual intenta arrancar los volantes del vestido como un ignorante animal se quitaría un vendaje de la pata (99). Después de haber llorado, Lucinda piensa que tendrá los ojos como un lirón (379).

Además de servir para expresar el carácter de los personajes, sus rasgos físicos y sus acciones concretas, las metáforas animales pueden referirse a otras cosas. Por ejemplo, Mr Dight no prepara su sermón, sino que lo lleva consigo como si fuera un conjunto de moscas sobre la espalda empapada de sudor, sin darse cuenta, hasta que, al ver a los pecadores desde el púlpito, las moscas salen volando furiosas (406). Las antiguas historias de carácter sagrado que existen en el campo australiano cuando llegan los misioneros con la Biblia en sus manos son tan pequeñas y, por consiguiente, tan imperceptibles para ellos como los artrópodos transparentes que viven en las charcas o como las pulgas en las briznas de hierba (492). El papel de una antigua carta se parece al cuerpo de una libélula muerta hace mucho tiempo (506).

Hay dos alusiones a las serpientes, aunque de naturaleza muy distinta. Según la primera, el invierno se extiende como una serpiente en el agua (127-8). Algún tiempo después, Oscar escribe una carta acerca de los peligros del juego y manifiesta su arrepentimiento por haber puesto en las confiadas manos de Mr Stratton una serpiente cuyo veneno ya conocía él mismo, por haber sufrido con anterioridad los perniciosos efectos del vicio (341). En otro momento, se compara la pasión por el juego con un monstruo que exige alimentos continuamente (182)³. En cambio, la pasión amorosa se asemeja a una bestia que puede ser calmada e incluso convertirse en dócil (428). Oscar percibe su propia lujuria como los parásitos que viven en los intestinos de los cerdos, por lo cual intenta ahogarla con el agua de las Sagradas Escrituras y con meditaciones acerca del infierno (428).

El mar, y más concretamente el terror ante los peligros que supone, es un tema recurrente en esta novela. Son muy numerosas las metáforas con las cuales el autor pone de relieve el temor de Oscar, quien asocia el mar con la muerte desde

que su padre arrojó al agua las ropas de su madre muerta y las olas devolvieron a la playa los trozos de tela como si fueran algas (14). Desde entonces, el mar le huele a muerte. Aunque, por su miopía, Oscar sólo ve una especie de sábana de raso grisáceo, percibe esta realidad aparentemente dócil bajo la forma de un tigre dormido (18). La sensación de estar sobre el mar es igual a la de encontrarse sobre un foso lleno de serpientes silbantes (19). Otra imagen igualmente amenazadora presenta al mar como una ameba, como un protoplasma que abre sus brazos salados para atrapar al hombre en su interior (19).

El número de símiles que tienen por objeto distintos tipos de plantas es muy inferior al de los animales. El pelo de Oscar crece horizontalmente, como esos árboles azotados por el viento que algunos pintores italianos representan en sus cuadros (13). El pequeño Oscar piensa que Mr Stratton tiene la apariencia de una verdura lacia, cortada hace demasiado tiempo (44). Un pañuelo asoma por el bolsillo de una chaqueta como un manojito de narcisos de los prados en un florero deteriorado (109). Lucinda observa el zapato y la espinilla de Oscar moviéndose como una rama que sobresaliera debajo de la mesa (259). Cuando Oscar tiene la tentación de seducir a Lucinda, siente que el diablo le arrebató el alma como un melocotón maduro (428). Una mujer de la localidad comenta que, al acabar la expedición, la cara de Oscar está agrietada y pelada como las cortezas de unas plantas que crecen en las zonas pantanosas junto al río Bellinger (487).

Pocas son, pero bastante curiosas, las metáforas que tienen como vehículo algunas partes del cuerpo. Las estacas de una vieja cerca se van soltando al igual que se caen de las encías los dientes cariados (92). En una pelea, el cuerpo de Oscar sale expelido de la taberna como si fuera un diente (478). Mr Jeffris compara la peligrosa acción de entrar directamente en los territorios poblados por aborígenes con la de meter la mano desnuda en una colmena (412). Durante sus pesadillas, Oscar sueña con escenas sangrientas en las que percibe las carreteras como si fueran intestinos de animales sacrificados (460) y los ríos como los despojos que utilizan los carniceros para hacer salchichas (464).

Un grupo aparte está formado por las metáforas en las que se hace referencia a determinadas profesiones. Por ejemplo, Mr D'Abbs muestra los planos de la iglesia que se va a construir como si fuera un comerciante tratando de vender una pieza de tela (416). Cuando Lucinda rechaza tales planos, Mr d'Abbs reacciona dramáticamente, como un actor apuñalado en el escenario (418). En otra ocasión, Lucinda se siente como el atleta que, habiéndose lesionado un músculo, no siente el dolor hasta mucho después, cuando se enfría, y entonces el sufrimiento le resulta insoportable (319). A Lucinda, la idea de visitar la fábrica de cristal le proporciona un placer anticipado, similar al que experimenta un fumador de tabaco cuando sale de la iglesia (328). Oscar sube por el río Belinger como un ciego que avanza por la nave central de Notre Dame

(492). Al final de la novela, Oscar se siente enfermo y lleno de remordimiento, como un borracho después de una juerga (509).

En dos ocasiones, cuando Lucinda se cree amenazada, huye. La primera, como un cliente que, mientras espera ante la ventanilla del banco, teme que haya atacadores en la cola (218). La segunda, como un ciudadano honrado que percibe a un carterista tras él (370). En otro momento, Lucinda se siente humillada e impotente, como un niño arrastrado calle abajo por un perro grande que va tirando de la correa (373). Toda la vida de Lucinda es un juego peligroso, por lo cual Mr Ahearn lo contempla al igual que un adulto mira a un niño ajeno entreteniéndose con un vaso de cristal; la persona mayor sabe que no tiene derecho a intervenir, pero aguarda con inquietud la caída, con la esperanza de poder alcanzar el vaso antes de que se rompa en el suelo, incapaz de descansar o de leer el periódico por miedo de lo que pudiera pasar (423). También a Mrs Stratton la comparaba su padre con un niño, porque a ella le gustaba buscar la verdad en sus discusiones, defendiendo largamente una determinada posición hasta que ella misma de repente la destruía con sus propios argumentos; es decir, era como el pequeño que pasa cinco horas construyendo un castillo de arena para destruirlo él solo a continuación (47). Los obreros de la fábrica de cristal preparan los embalajes en una escena parecida a la que formaría un grupo infantil rodeado de cajas en una mañana de Navidad, mientras que el mayor de todos ellos, Oscar acon voz de niño de correa da instrucciones y se comporta como un crío que no puede abandonar sus juguetes por un instante (439-40). Frente al elevado número de símiles referentes a niños, en la novela sólo hay uno que tiene por objeto a un padre: cuando los trabajadores rechazan a Lucinda, ella se ve dominada por una pasión semejante a la de un padre que, en un arrebato, querría estrellar coantra el suelo al hijo que no cesa de berrerrar (228).

Excepcional y sorprendente resulta un símil de esta novela en el que el tenor de la metáfora es una cosa inanimada y el vehículo una persona: la fábrica está velada por la sombra como la cara de un desconocido bajo un sombrero (137). Por el contrario, el proceso inverso es muy frecuente. Lucinda, aparentemente inmóvil, pero llena de energía en su interior, está cargada de electricidad estática como una vara de ébano frotada con la piel de un gato (83). En una fría habitación, con las cortinas cerradas, Lucinda se imagina a sí misma como un retrato colgado en la oscuridad de la sala (177). En una casa de juego china, Lucinda se siente tan ligera y limpia como si fuera papel de arroz y, poco después, cuando sus miembros pierden rigidez, tiene la sensación de haberse convertido en una muñeca de trapo (300). En la página siguiente, el narrador describe a Oscar (sorprendido por el inesperado encuentro con Lucinda en la casa de juego) como un muñeco de ventrílocuo, como una marioneta de la que se hubiera retirado la mano repentinamente y así hubiera quedado desplomada, sin columna vertebral, incapaz de levantar ni siquiera un brazo (301).

A menudo, el autor representa las características físicas de Oscar mediante comparaciones con diversos objetos. El adolescente se sienta como un haz de palos, un alpende de largos huesos (19). Aterido de frío, encoge los hombros dando la impresión de querer enrollar su cuerpo delgado como una hoja de papel camso (115). Su amigo Wardley-Fish le dice abiertamente que parece un espantapájaros (118). Cuando Oscar se da cuenta de que sus compañeros se están riendo de él, sus mejillas quedan lisas al igual que el barro del alfarero cuando se aplasta con un fuerte paletazo (351). Todos sus movimientos revelan su delgadez y aspecto huesudo. Incluso, cuando toma una copa, utiliza dos dedos como si fueran pinzas (426).

El autor utiliza un procedimiento idéntico para describir los gestos de Lucinda, que siempre manifiestan sus emociones íntimas. Así, cuando se mantiene inmóvil planeando una acción brusca, mantiene sus brazos estirados y rígidos como una trampa a punto de dispararse (127). Al borde del llanto, sus ojos brillan como piedras en el agua (145). Con una mezcla de rabia y dolor, la cara de Lucinda tras el colapso parece una carta arrugada en una papelera (372).

Los principales objetos empleados como vehículo de las metáforas en esta obra forman tres grupos: utensilios domésticos, armas y artes de navegación o de pesca. Cada uno de estos grupos es representativo de uno de los tres temas que, entrettejidos, configuran la narración: el elemento cotidiano de la novela de costumbres, la violencia de la acción y la omnipresencia del mar.

Como ejemplo de típica metáfora de contenido doméstico, podemos citar los términos con los que el narrador describe la súbita aparición de Mr Ahearn en casa de Lucinda a una hora intempestiva, con objeto de soltar a la joven su plan, como si dicho plan fuera una servilleta usada por el propio Ahearn y como si Lucinda tuviera que llevarla al lavadero (425). Las emociones del padre de Oscar quedan al descubierto ante los ojos de su hijo como si fueran cuchillos y tenedores sobre un mantel blanco (217). Los sentimientos de Oscar y Lucinda se incorporan en la conversación que ambos entablan como si fueran flecos sueltos de hilos preciosos tejidos en la trama de una gruesa alfombra (413). Y, aunque en *Oscar and Lucinda* no son frecuentes las metáforas que tiene como objeto las prendas de vestir, hay una que merece ser mencionada. En una de las intromisiones del narrador, éste comenta que su madre, como la mayoría de las mujeres, era consciente de que el significado explícito de una frase es sólo el abrigo, mientras que el significado real está oculto bajo sus pañuelos y botones (190).

Las metáforas que reflejan mayor agresividad tienen como vehículos armas blancas o de fuego. Cuando Oscar, aterrorizado, contempla el mar y el cielo, observa que en éste se extiende una franja dorada, como una daga abandonada en un alféizar (19). Mr. Jeffris ajeno a la ironía y al sarcasmo, deseoso de emprender aventuras en territorios inexplorados era tan directo como un cuchillo (169). Precisamente es él quien se imagina a los guerreros

como peces con dientes afilados como cuchillos (172) y él mismo es quien responde a Lucinda con una contestación como un disparo de pistola (412).

Puesto que el mar domina toda la novela, nada tiene de extraño que, además de ser éste sujeto de muchas metáforas, sea también objeto de otras. Así, Mr Hasset advierte determinados indicios y deriva conclusiones, como la persona que adivina la presencia de una roca invisible gracias a las espirales que en la lejanía forma la superficie del mar (174). Sobre la repisa de la habitación de Oscar hay una bandeja inclinada como si fuera un aparejo de pescar expuesto en cualquier tienda de una calle principal (106). En la cocina de Lucinda hay una prenda de ropa femenina extendida como una red de pesca (424). Lucinda ha aprendido un truco consistente en mirar con calma a su alrededor antes de hablar, procedimiento equivalente a echar el ancla para no ser arrastrada por una tempestad de emociones (243). La parte superior del cuerpo de Mr Borrodaille se balancea como el palo mayor de un bergantín anclado en plena marejada (245).

Ahora bien, aunque apreciemos temas recurrentes, no es posible y quizás tampoco descabable clasificar mecánicamente las metáforas que Peter Carey utiliza a lo largo de su novela. Sin haber pretendido hacer una recopilación exhaustiva de todas ellas, hemos examinado las más significativas, tratando de agruparlas temáticamente. El análisis de tales metáforas pone de relieve algunos rasgos distintivos del estilo del autor, su capacidad de observación, su imaginación visual y su habilidad para seleccionar comparaciones —por lo general poco usuales— que intensifican las percepciones y centran con exactitud la atención de los lectores.

Sería interesante situar el tratamiento de las metáforas de *Oscar and Lucinda* dentro del contexto general de los escritos de Carey, comparando los procedimientos empleados en esta novela con los que él ha venido utilizando en obras anteriores. También sería descabable valorar el uso de la metonimia, para completar así la visión de cada polo desde la perspectiva del opuesto. Sin embargo, dichas tareas exceden los límites del presente trabajo, que ofrecemos como preliminar de un estudio más amplio, actualmente en fase de elaboración. En cualquier caso, a través de estas páginas sólo tratamos de ofrecer una modesta aportación a la ingente labor que la comunidad científica internacional está desarrollando en este campo y de la cual son buena muestra los 4.193 títulos que J. P. Noppen ha compilado entre 1970 y 1985, continuando la empresa que iniciara Warren Shibles con su bibliografía de 1971.

Volviendo a la teoría de Roman Jakobson según la cual la metáfora rige la poesía, mientras que la metonimia domina la prosa, concluiremos sugiriendo que la abundancia y la variedad de metáforas presentes en *Oscar and Lucinda* quizás puedan considerarse como algunos de los aspectos que han contribuido a otorgar una cierta cualidad poética a esta magnífica pieza de prosa⁴.

NOTAS

1. Aunque seamos conscientes de la importante diferencia formal entre los conceptos de símil y metáfora, en el presente trabajo ambos términos se emplean como sinónimos, pues tal distinción resulta irrelevante en el contexto de la teoría jakobsoniana que estamos aplicando.

2. Cfr. la teoría "no aristotélica" de Liselotte Gumpel: "I begin with the startling assertion that the traditional metaphor does not exist in language, any more than does solar movement across the sky. Like this movement, metaphor is based on sense impressions" (Gumpel 1984: XII).

3. Obsérvese la importancia de la pasión por el juego a lo largo de *Oscar and Lucinda*, una actividad que Carey (inspirado por Pascal) compara con la fe religiosa. Cfr. las declaraciones del autor: "I remembered what Pascal said about belief in God being a gamble and when I find two things that fit like that, it interests me." (Graeber 1988: 19).

4. Nótese que Jakobson, al elucidar sobre los polos metafórico y metonímico (similitud-contigüidad), establece la oposición poesía-prosa y no verso-prosa. "The principle of similarity underlies poetry; the metrical parallelism of lines or the phonic equivalence of rhyming words prompts the question of semantic similarity and contrast. . . . Prose, on the contrary, is forwarded essentially by contiguity. Thus, for poetry, metaphor, and for prose metonymy is the line of least resistance and, consequently, the study of poetical tropes is directed chiefly toward metaphor." (Jakobson 1956: 81-2).

REFERENCIAS

- Anónimo. 1988. "Notes on Current Books: *Oscar and Lucinda*, by Peter Carey". *Virginia Quarterly Review* 64: 128.
- BAINBRIDGE, Beryl. 1988. "(Review of) *Oscar and Lucinda*, by Peter Carey". *The New York Times Book Review* 93 (29 Mayo): 1-19.
- CAREY, Peter. 1988. *Oscar and Lucinda*. Londres: Faber and Faber.
- GRAEBER. "Belief, the Ultimate Gamble". 1988. *The New York Times Book Review* 93 (29 Mayo): 19. Este artículo contiene declaraciones de Peter Carey sobre *Oscar and Lucinda*.
- GUMPEL, Liselotte. 1984. *Metaphor Reexamined. A Non-Aristotelian Perspective*. Bloomington: Indiana UP.
- JAKOBSON, Roman. 1956. "Two Aspects of Language and Two Types of Linguistic Disturbances". En R. Jakobson and Morris Halle, eds., *Fundamentals of Language*. La Haya: Mouton.
- LODGE, David. 1981a. "Modernism, Antimodernism and postmodernism". En *Working with Structuralism*. 4-16. Londres: Routledge and Kegan Paul.

- LODGE, David. 1981b. "Analysis and Interpretation of the Realist Text: Ernest Hemingway's 'Cat in the Rain' ". En *Working with Structuralism* 17-36.
- . 1981c. "Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period". 1978. En *Working with Structuralism* 68-75.
- . 1984. "Afterword to the Second Edition". *The Language of Fiction*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- . 1988a. *Write On*. 1986. Londres: Penguin.
- . 1988b. *Nice Work*. Londres: Secker and Warburg.
- NOPPEN, J. P. Van. 1985. *Metaphor: A Bibliography of Post-1970 Publications*. Amsterdam: John Benjamins.
- RICHARDS, I. A.. 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. Nueva York: Oxford UP.
- SAGE, Lorna. 1988. "Backwards onto Destiny" (A Review of *Oscar and Lucinda*). *TLS* (1-7 Abril): 363.
- SHIBLES, Warren. 1971. *Metaphor: An Annotated Bibliography and History*.
- VISSCHER, L. Fontaine de. 1979. "Métaphore et Référence dans la Poétique de Jakobson". *Revue Philosophique de Louvain* 77: 509-27.
- WALTERS, Margaret. 1988. "You Bet your Life". *London Review of Books* 10.8 (21 Abril): 20.
- WILHELMUS, Tom. 1988. "Knowing". *Hudson Review* 41: 548-56. (Reseña de *Oscar and Lucinda* y *The New Confessions* de William Boyd).