

Es el énfasis en este aspecto lo que consigue crear una simultaneidad entre realidad y creación, simultaneidad que quedará reflejada en la coincidencia entre el final y el principio. Si en *Old Times* son las escenas de recuerdos dramatizados las que acaban de perfilar la indiferenciación entre presente y pasado, en *The Proust Screenplay* ésta es llevada a cabo mediante la doble consideración de imágenes y sonidos como expresión de una realidad interior y como punto de vista y, por tanto, creación del personaje.

A partir de aquí, el único paso que queda por dar es la fijación de esa visión creativa de la realidad en una obra de arte. Proust lo hace en su novela, mientras que el guión de Pinter resulta un ejemplo inquietante de algo que, por su naturaleza, por su forma de concepción, es obra de arte en potencia, pero que no existe como tal ya que no se ha convertido aún en texto filmico. Que es, más o menos, lo que decíamos al principio...

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AUMONT, J. y otros, 1983 (esta ed., 1985). "El cine y su espectador", en *Estética del cine*. Trad. Nuria Vidal. Barcelona: Paidós, pp. 227-89.
- DAVIDSON, David, 1982. "Pinter in No Man's Land: *The Proust Screenplay*", en *Comparative Literature*, 34, No 1, p. 170.
- METZ, Christian, 1968 (esta ed., 1972). "Acerca de la impresión de realidad en el cine", en *Ensayos sobre la significación en el cine*. Trad. Marie Thérèse Civasco. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 17-34.
- PINTER, Harold, 1963. *The Collection and The Lover*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1969. *Landscape and Silence* (contiene también *Night*). London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *Accident*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *The Go-Between*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *Old Times*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1976 (esta ed. 1981). *No Man's Land*, en *Pinter, Plays: Four*. London: Eyre Methuen, p. 153
- PINTER, Harold, 1978. *The Proust Screenplay*. London: Eyre Methuen.
- PROUST, Marcel, 1954. *A la recherche du temps perdu*. París: La Pléia de, Gallimard.
- Filmes:
- LOSEY, Joseph, 1967. *Accident*. London Independent.
- LOSEY, Joseph, 1971. *The Go-Between*. MGM and EMI.

INTERPRETACIONES DE LA METAFORA Y EL SIMBOLO A TRAVES DE LA HISTORIA: ROMANTICISMO FRENTE A CLASICISMO

María B. NADAL BLASCO

Los conceptos de metáfora y símbolo han variado mucho a lo largo del tiempo; sin embargo, podemos hablar de dos enfoques fundamentales, uno clásico y otro romántico, que si bien han sufrido continuas alteraciones, perviven en la actualidad.

El motivo que nos ha impulsado a tratar de forma conjunta estas dos nociones es su estrecha relación, pues es la imagen, y frecuentemente la metáfora, el vehículo transmisor del símbolo. Por otra parte, es hacia la metáfora -la imagen por excelencia- adonde se dirigen preferentemente los estudios críticos, no sólo en la actualidad, sino también en el pasado.

La interpretación clásica arranca de Aristóteles y perdura hasta bien entrado el siglo XVIII, que alberga a los últimos representantes de la retórica clásica. Despues, románticos y simbolistas abren una nueva etapa que penetra en el siglo XX. Este contempla la confluencia de tendencias surgidas en etapas anteriores y tambien el desarrollo de nuevas teorías que cuestionan o matizan las ya existentes, como veremos más adelante.

Durante el período clásico, el estudio de la imagen se centra en la metáfora, por ser la figura que los autores prefieren a todas las demás. Sin embargo, y a pesar del mérito que se le reconoce ("...es una señal de dones poéticos congénitos (...) hacer bien las metáforas es percibir bien las relaciones de semajanza" (Aristóteles 1973:100)), no deja de ser un elemento ornamental que siempre debe emplearse con "mesura" y "decoro".

Según la interpretación clásica, la metáfora implica, esencialmente, desviación del uso corriente del lenguaje y sustitución de un término literal (*proprium*) por otro figurado (*improprium*) que desplaza a aquél, privándole de un lugar que por derecho le corresponde. De ahí la idea de usurpación y violencia que subrayan algunos autores (Cicerón en *De Oratore*, S. Isidoro de Sevilla en las *Etimologías*, George Puttenham en *The Arte of English Poesie*, Du Marsais en *Des tropes*) al referirse al funcionamiento de la metáfora.

Por consiguiente, sólo se aprueba el uso de la metáfora cuando no existe el término literal adecuado o cuando el elemento introducido puede considerarse superior a aquél. En cualquier caso, existe para los clásicos una realidad objetiva que no depende de nuestro modo de aprehenderla y expresarla. De acuerdo con ello, la metáfora no altera ni condiciona la realidad que describe, ni es inherente al lenguaje, sino un artificio retórico al que se puede recurrir para realzar el estilo.

El estudio del símbolo tiene en este largo período una importancia mucho menor que la de la metáfora o las figuras retóricas en general. Habrá que esperar la llegada del Romanticismo para que el símbolo pase a primer plano. En la Antigüedad domina la confusión terminológica entre los autores y la vaguedad de sus comentarios, debido en parte a la amplitud del campo de estudio, que abarca todo tipo de signos. Con todo, el rasgo más importante y definitorio del símbolo en esta etapa es su carácter intencional e inmotivado: la relación entre el símbolo y aquello que representa es arbitraria. Todorov apunta al respecto:

"Jusqu'en 1790, le mot de symbole n'a pas du tout le sens qui sera le sien à l'époque romantique: ou bien il est simple synonyme d'une série d'autres termes plus usités (tels: allégorie, hiéroglyphe, chiffre, emblème, etc.) ou bien il désigne de préférence le signe purement arbitraire et abstrait (les symboles mathématiques)".

(Todorov 1977:236)

El enorme cambio de *Weltanschauung* que supone el Romanticismo influye, lógicamente, en la forma de interpretar la realidad: la metáfora ya no es un adorno de algo, sino un modo distinto de experimentarlo. El símbolo adquiere un significado nuevo y pasa a ocupar un lugar de privilegio.

El Romanticismo implica el fin de la retórica. Siguiendo a Platón y frente a Aristóteles, los románticos defienden la unidad orgánica del arte: el lenguaje es un todo, por lo que no debe separarse lo poético de lo retórico.

Los románticos asocian el lenguaje poético y su carga de imágenes y símbolos con el hombre primitivo: éste evoluciona mediante metáforas, símbolos y mitos hacia el pensamiento abstracto y analítico. El paso de la infancia a la madurez es análogo al que se produce entre las sociedades primitivas y las civilizadas. Por tanto, la distinción entre el lenguaje literal y el metafórico sólo es posible cuando se ha alcanzado el estadio del pensamiento abstracto. De ello resulta que la metáfora no es un elemento ornamental, sino una forma de pensar e interpretar el mundo.

Para los románticos, la metáfora no es una expresión que sustituye a un pensamiento previo, sino que constituye "per se" un pensamiento. Desde esta perspectiva, pues, la metáfora no es una figura decorativa ni ajena al lenguaje, sino inherente a él e íntimamente relacionada con nuestra concepción del mundo.

También establecen los románticos la oposición símbolo/alegoría, manifestando su preferencia por aquél. Aunque fue Heinrich Meyer el primero en expresar públicamente esta oposición, es Goethe quien mejor estudió los rasgos que separan y caracterizan estas dos nociones. Según este autor, símbolo y alegoría coinciden en su capacidad de designar; sin embargo la alegoría designa directamente, mientras que el símbolo lo hace de forma indirecta: en la alegoría, el significante sólo importa en cuanto permite expresar el significado. Por el contrario, en el símbolo el significante conserva su valor propio, tiene significado en sí mismo. El símbolo tiene, por tanto, dos significados, uno primario y otro secundario, que podemos o no descubrir.

Frente al carácter racional y arbitrario que le definía en el período anterior, el símbolo es para los románticos un signo motivado -pues surge de una relación natural con aquello que representa- intuitivo -su contenido escapa a la razón-, que es y significa al mismo tiempo y expresa lo inefable.

El Movimiento Simbolista y sus sucesores, aunque continúan la estética romántica, presentan rasgos peculiares que le separan del Romanticismo de alguna manera. En ambos casos existe una reivindicación de la subjetividad y un rechazo de la razón, pero los simbolistas llegan aún más lejos: no sólo se apartan de la "realidad objetiva", sino que la sustituyen por su propio mundo interior, con una total indiferencia por los problemas de la sociedad circundante.

Tanto para los simbolistas como para los románticos, las imágenes son inherentes al lenguaje y tienen mucho que ver con nuestra aprehensión de la

realidad, pero en el Simbolismo, las imágenes desempeñan una misión determinada: o son símbolos que evocan un mundo ideal (Simbolismo trascendental) o símbolos que expresan sentimientos o ideas del autor (Simbolismo personal). Este último tipo de imagen-símbolo es el que el poeta imaginista T.S. Eliot distingue como "objective correlative": imagen que convierte en objeto concreto emociones o ideas abstractas.

En cualquier caso, aunque la intención primitiva del Simbolismo es que la imagen desempeñe un mero papel transmisor, en muchas ocasiones la sugerencia que dicha imagen trata de expresar es demasiado débil y los símbolos quedan reducidos a metáforas carentes de significado. Como dice Edmund Wilson,

"...los símbolos de los simbolistas no fueron sino metáforas desligadas de sus temas, pues más allá de un límite, no se puede en poesía meramente gozar por gozar de un color o un sonido: debe uno figurarse el punto de referencia de las imágenes".

(Wilson 1977: 25)

Respecto a los símbolos, hay muchas coincidencias entre Romanticismo y Simbolismo: en ambos movimientos, el símbolo es intuitivo, emotivo, espontáneo y sinónimo de síntesis, frente al carácter racional de la alegoría. Sin embargo, y ésta es la diferencia fundamental respecto a los románticos, el símbolo de los simbolistas es esencialmente arbitrario, coincidiendo en esto con la interpretación clásica. Esta arbitrariedad es una consecuencia lógica de la subjetividad que caracteriza al poeta simbolista, y por otra parte, depende exclusivamente de la perspectiva adoptada para su valoración: para el autor del símbolo, éste no es arbitrario, ya que deriva de su mundo privado de visiones y asociaciones de imágenes. Por el contrario, si lo es para el lector, quien lógicamente, tiene sus propias asociaciones y no puede compartir las experiencias del escritor si éste no las sugiere con claridad suficiente.

Esta dualidad observada en la interpretación del símbolo y también de la metáfora llega hasta la crítica de nuestro siglo, aunque ya no cabe hablar de enfoques totalmente excluyentes, sino de distintas perspectivas que ayudan a comprender mejor el mismo fenómeno.

En cuanto a la metáfora, se perfilan con nitidez dos interpretaciones: la "neoclásica", que mantiene muchos postulados de la retórica antigua, y la "post-romántica", en la que pervive el espíritu del Romanticismo.

Quizá sea I.A. Richards la figura más representativa de la corriente post-romántica. En su obra *The Philosophy of Rhetoric* (1936), Richards afirma que el lenguaje no adorna el pensamiento ni la realidad que llamamos

objetiva, sino que es el lenguaje el que forja y expresa la realidad que creemos percibir. La experiencia que el hombre tiene del mundo está condicionada por la estructura de su lenguaje. Según este autor, la metáfora no es sólo un elemento relacionado con una imagen, sino el principio omnipresente de todo lenguaje.

Frente a esta interpretación, estructuralistas como Mukarovsky, Barthes y Jakobson, aunque partiendo de aportaciones originales (el estudio de la afasia realizado por Jakobson o la oposición "foreground/background" establecida por Mukarovsky) se acercan a la retórica clásica al trasladar el énfasis a la forma en detrimento del contenido, y al señalar que lo enunciado por la metáfora podría expresarse igualmente de modo literal. La metáfora supone desviación de la "norma". Así, Mukarovsky señala:

"The function of poetic language consists in the maximum of foregrounding of the utterance... it is not used in the services of communication, but in order to place in the foreground the act of expression, the act of speech itself".

(Hawkes 1972:73)

Como hemos visto, la dicotomía en la interpretación de la metáfora se mantiene en el siglo XX, si bien las doctrinas primitivas han sufrido un proceso de evolución y también de acercamiento. Resultado de esta mutua influencia es el Experiencialismo, que aunque más cercano a la ideología romántica, toma rasgos del Racionalismo. La novedad de este enfoque, defendido por George Lakoff y Mark Johnson en su obra *Metaphors We Live By* (1980), consiste en afirmar que el conocimiento se lleva a cabo mediante dominios enteros de experiencia y no por conceptos aislados. Las semajanzas no son objetivas -inherentes a las cosas- sino experimentales.

Estos autores distinguen dos grandes grupos de metáforas: convencionales e imaginativas (o creativas). Aquéllas estructuran el sistema conceptual normal de nuestra cultura, que se refleja en el lenguaje diario. Las metáforas creativas, como su nombre indica, quedan fuera del sistema conceptual convencional; son metáforas nuevas, originales:

"Such metaphors are capable of giving us a new understanding of our experiences. New metaphors make sense of our experience in the same way conventional metaphors do: they provide coherent structures, highlighting some things and hiding others".

(Lakoff & Johnson 1980:139)

Las metáforas convencionales son, pues, las no literarias. Sin embargo, no son por ello "metáforas muertas", ya que siguen activas en nuestro lenguaje diario ("They are alive in the most fundamental sense; they are metaphors we live by" (1980: 55)). Por el contrario, las metáforas muertas se reducen a ciertos casos dentro de las metáforas convencionales: son ejemplos aislados y asistemáticos, que no tienen interacción con otras metáforas, ni ocupan un lugar destacado en nuestro sistema conceptual. Así, "the foot of the mountain", es una muestra de metáfora muerta, frente a expresiones metafóricas sistemáticas como "wasting time" o "attacking positions".

De todos modos, tanto la aportación de Lakoff y Johnson como la de otros autores contemporáneos, aunque influída por el "neoclasicismo", se inclina decididamente hacia la estética romántica. En la actualidad, existe un consenso prácticamente general en afirmar que la interpretación semántica estándar sobre la metáfora es inadecuada, pues exige la asunción de ciertos postulados que no pueden aceptarse como válidos. Estos implican la distinción entre el lenguaje literal y el figurado y el supuesto de que los significados del lenguaje literal son fijos. Frente a este enfoque, se observa una tendencia creciente a valorar el papel del contexto y el poder de la metáfora como instrumento del pensamiento.

Por su parte, la crítica deconstrutiva rechaza la posibilidad de una distinción rigurosa entre lo literal y lo metafórico, y al deconstruir esta oposición, el estudio de las figuras adquiere una mayor importancia, pues ya no constituyen una excepción, sino la norma.

La deconstrucción no destruye la oposición literal/metafórico, pero la enfoca desde otra perspectiva:

"The distinction between the literal and the figurative, essential to discussions of the functioning of language, works differently when the deconstructive reversal identifies literal language as figures whose figurality has been forgotten instead of treating figures as deviations from proper, normal literality".

(Culler 1983: 150)

Como podemos observar, la crítica deconstrutiva se aparta claramente de la doctrina neoclásica. En la misma línea, Paul de Man, al analizar las tentativas de Locke y otros autores para identificar y controlar las figuras, señala que a pesar de todo, sus estudios no pueden extraerse de la metáfora.

En cuanto al dominio simbólico, en el siglo XX el estudio se centra en los símbolos que Erich Fromm denomina "universales" (Cirlot 1982: 29), es decir, aquéllos que muestran una relación intrínseca con el objeto que

representan. Este es, por tanto, el símbolo de los románticos: natural, motivado e intuitivo. Aunque el objeto de análisis es el mismo, la gran revolución de nuestro siglo radica en el modo de aproximación a lo simbólico: el estudio del inconsciente y el psicoanálisis. Tanto Freud como Jung subrayan la importancia de la correcta interpretación del símbolo, distinguiendo lo que éste representa en sí (aspecto objetivo) y lo que significa en un caso particular (aspecto subjetivo), ya que los símbolos se presentan "disfrazados" con rasgos accidentales que dificultan enormemente su análisis. Por ello, aunque el símbolo tiene en principio carácter universal, se muestra con sentidos secundarios, transitorios, que varían según la situación. En consecuencia, la dificultad estriba en la interpretación, donde hay que contar también con la subjetividad del intérprete.

Jung subraya el carácter inconsciente del símbolo y la imposibilidad de explicarlo racionalmente. Del mismo modo, según este autor, los arquetipos son símbolos intuitivos y universales: aunque presenten variaciones de detalle, mantienen siempre un modelo básico.

Por el contrario, la alegoría es para Jung un símbolo limitado al papel de signo y que expresa una sola de sus posibilidades. Este punto de vista sobre la alegoría es compartido por otros críticos, como Bachelard y N. Frye. Sin embargo, en Frye la noción de arquetipo no coincide plenamente con la de Jung: en ambos casos se trata de símbolos de proyección social, pero existen claras diferencias. Mientras para Jung el arquetipo se inscribe en la simbología natural, innata en el inconsciente de toda la especie humana, Frye lo limita al ámbito literario, siendo necesaria una base cultural común para que el símbolo adquiera la dimensión de arquetipo.

Frye señala que el símbolo no siempre está relacionado intrínsecamente con aquello que simboliza, sino que puede ser inmotivado y convencional, fruto de un entorno cultural o social determinado y objeto de los caprichos de su autor, quien prefiere fomentar conscientemente la versatilidad del símbolo y favorecer así la ambigüedad de su obra. Por ello, sólo un determinado número de símbolos literarios son universales, mientras que la mayoría obedece a condicionantes muy diversos: históricos, geográficos, culturales, sociales.

La disparidad de enfoques se hace manifiesta cuando al aludir directamente a Jung y su escuela, Frye declara innecesaria la teoría del inconsciente colectivo para la crítica literaria.

No obstante, y a pesar de la diferencia de criterios, puede afirmarse que, en cierto modo, el arquetipo de Frye engloba y presupone el de Jung: si coincidimos con Frye en que la literatura es, en última instancia, un reflejo

del pensamiento, habrá que admitir, al menos de forma implícita, la influencia de los arquetipos del subconsciente sobre los arquetipos literarios.

Como hemos visto reiteradamente a lo largo de este trabajo, las dos interpretaciones, clásica y romántica, siguen vigentes en la actualidad de alguna manera, si bien existe un aproximación evidente hacia las tesis defendidas por el Romanticismo.

Parece obvio que tanto la metáfora como el símbolo siguen siendo unas categorías complejas que se resisten a cualquier clasificación. Así, Paul de Man, en su ensayo "The Rhetoric of Temporality" (Singleton 1969: 173-209) inicia un nuevo cambio de perspectiva al considerar la alegoría como el modo primario y auténtico de significación, frente al símbolo, que queda reducido a un caso especial y problemático.

Del mismo modo, podemos afirmar que la metáfora va más allá de lo que alcanzan nuestros esfuerzos por definirla y analizarla:

"Metaphor has not yet been mastered by a single "translation". *Meta-pherein*: figure of transport *and* exile, evasion *and* transformation, deviation *and* copulation, identity *and* transgression, without necessary direction, or *sens.*"

(Parker 1982: 155)

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARISTOTELES. 1973. *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- CIRLOT, J.E. 1982. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CULLER, Jonathan. 1983. *On Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- DE MAN, Paul. "The Rhetoric of Temporality". En: Charles Singleton ed., 1969. *Interpretation: Theory and Practice*. Baltimore: J. Hopkins University Press.
- HAWKES, Terence. 1972. *Metaphor*. London: Methuen & Co.
- LAKOFF, G. y JOHSON, M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PARKER, Patricia. "The Metaphorical Plot". En: D. Miail, ed., 1982. *Metaphor: Problems and Perspectives*. Brighton: The Harvest Press.
- TODOROV, Tvetan. 1977. *Théories du symbole*. París: Editions du Seuil.
- WILSON, Edmund. 1977. *El Castillo de Axel*. Madrid: Cupsa editorial.

EL MODO DEL GENERO NARRATIVO: DIVERSAS INTERPRETACIONES

José Angel GARCIA LANDA

Desde las más tempranas clasificaciones de los géneros literarios ha aparecido la narración como un género problemático; la teoría de la novela ha heredado las dificultades que planteaba la epopeya a los tratadistas clásicos. Un modo distinto de significar nos permite separar el drama de la épica y la lírica, pero ya Platón y Aristóteles observan que este criterio es aplicable al interior del género épico, género mixto que el oyente percibe ya como drama, ya como discurso. Casi todos los teorizadores están de acuerdo en que en la literatura, como en la vida, las cosas se pueden decir directamente o indirectamente... pero ahí termina el consenso. Los sentidos variadísimos en que se ha opuesto un modo narrativo "directo" a uno "indirecto" son una prueba de la complejidad del fenómeno literario. Para integrarlos todos en una teoría total del modo narrativo es necesario ante todo estudiar cómo significa un texto narrativo.

El texto narrativo evoca en el lector (oyente) una *historia*, una serie de acontecimientos relacionados. Es un signo, o, si se prefiere, una red de signos. Pero el texto no es directamente el signo de los acontecimientos de la historia. En efecto, hay que postular un proceso de selección y ordenación que transforma la *historia* en un *relato*. No se nos cuenta cada acción