

Las figuras retóricas visuales: Apuntes para explorar la metáfora visual

Adriana De la Rosa Alzate¹

Resumen

En este artículo se aborda la emergencia de la metáfora visual como objeto de estudio diferenciado de la metáfora verbal, con una identidad propia. El propósito es mostrar algunas categorías conceptuales para el estudio de este fenómeno. Se reconstruye, en forma general, su consolidación a través de un rastreo de la discusión que se ha dado en los últimos diez años. Se parte de la *teoría conceptual de la metáfora* y se retoma *el modelo de espacios múltiples* para explicar el proceso de comprensión. Por último, se ilustran, con el análisis de algunos ejemplos de metáforas visuales—procedentes del campo de la publicidad y el arte—, las categorías retomadas de la semiótica y una tipología de figuras retóricas visuales. Este ejercicio aporta al reconocimiento y a la producción intencional de las figuras retóricas visuales, al definir categorías de análisis específicas para ellas

Palabras clave

metáfora visual, figuras retóricas visuales, modelos de comprensión, metáfora.

Abstract

In this paper, the rise of the visual metaphor is approached as object of study differentiated from the verbal metaphor, with an own identity. The intention is to show some conceptual categories for the study of this phenomenon. Its consolidations it's recon reconstructed, in general form, through a tracking of the discussion that has occurred in the pasta ten years. It begins in the conceptual theory of the metaphor and retakes the model of multiple spaces to explain the understanding process. Finally, all of it it's illustrated with the analysis of some examples of visual metaphors – originally taken from the field of the Advertisement and and Art. It uses also retaken categories of the Semiotics and a Typology of visual rhetorical figures. This research contributes to the recognition and intentional production of the visual rhetorical figures, because it defines categories of specific analyses for them.

Key Words

Visual metaphor, visulrhetorical figures, the model understandig; metaphor.

¹ Profesora del Departamento de Lenguaje, de la Universidad Autónoma de Occidente. Este tema hace parte del proyecto de tesis doctoral de la autora.

La metáfora es un tema apasionante; su poder se explica porque sorprende al lector o al oyente, le revela relaciones desconocidas, e incluso insólitas. Un lector que se encuentre con una metáfora, si se trata de una buena metáfora, quedará impactado por la magnitud de su belleza; ella es una invitación al deslumbramiento; se asiste a la exploración de recursos desconocidos, a la inagotable capacidad de creación del lenguaje. La metáfora es, en esencia, un despliegue de belleza y un desafío a la inteligencia. Un ejemplo es la metáfora del sueño de José Saramago:

Se despertó con la sensación aguda de un sueño degollado y vio delante de sí la superficie cenicienta y helada del cristal, el ojo encuadrado de la madrugada que entra, lívido, cortado en cruz y escurriendo una transpiración condensada².

La importancia de la metáfora en el lenguaje verbal no requiere demostración, pero, rastrear su presencia en lo visual, no es una tarea sencilla. De hecho, los primeros intentos para caracterizarla se limitaron a trasladar el concepto de metáfora verbal a lo visual. Por esta razón, las aproximaciones a la que se ha llamado figura retórica visual, (Forceville, 2002; Ten, 2002; Phillips y Mcquarrie, 2004), se han dirigido a encontrar categorías propias de la imagen.

Sobre la metáfora se ha dicho que es un simple artificio, figura decorativa, algunos

autores (Lakoff y Johnson, 1980, Ricoeur, 1977), defienden que no se trata solo de una figura estilística; su presencia, casi permanente en las producciones de los sujetos, da cuenta que es parte de los procesos de construcción e interpretación de la experiencia humana. Por tanto, si se pretende conocer de qué manera se construye significado, la metáfora es una buena vía para hacerlo.

No deja de ser extraño que pese a la primacía que tienen las imágenes en la experiencia cotidiana, son escasos los trabajos que se ocupan de explorar dichas imágenes, la metáfora visual. Por otra parte, la mayoría de estos estudios se hacen desde la publicidad y tendrían relación con psicología del consumidor (Phillips y Mcquarrie, 1999, 2004; Velasco-Sacristán y Fuertes-Olivera, 2005; Kövecses, 2005; Forceville, 2002).

El propósito de este texto es exponer la caracterización de la metáfora verbal y mostrar la especificidad de la metáfora aplicada al campo de las imágenes. La necesidad de buscar esta identidad se justifica por el interés de reconocer el desarrollo teórico que justifica su autonomía. Se presenta una propuesta que explora una tipología de figuras retóricas visuales, elaborada por Klinkenberg (1996) y Phillips y Mcquarrie (2004); estas taxonomías aportan categorías que dan cuenta de la especificidad de la forma visual, y por otra parte, ahonda en los procesos implicados en su comprensión.

2 José Saramago. En: Embargo. <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/por/saramago/embargo.htm>

Breve panorama metafórico

La metáfora es un tema central en campos tan diversos como filosofía (Black, 1962, Ricoeur, 1977), epistemología (Langer, 1957), arte (Gombrich, 1968), publicidad (Phillips y Mcquarrie, 2004; Forceville), y en lingüística cognitiva (Coulson 2002, Ritchie, 2003). Esta amplitud en los abordajes es una muestra de su importancia y su complejidad. Aunque es oportuno señalar que hay un desequilibrio en los estudios que se ocupan de la metáfora lingüística, éstos son notablemente mayoritarios en relación con las investigaciones que abordan la imagen metafórica³.

Desde la filosofía, Ricoeur (1977) acude a Aristóteles para señalar la doble función de la metáfora, la cual es tanto retórica como poética. La retórica de Aristóteles, es “una teoría de la elocución y una teoría de la composición del discurso”⁴. Ricoeur va a señalar las implicaciones de esta dualidad de funciones y de espacios diferenciados, la elocuencia de la plaza pública y el mundo poético de la tragedia. Mientras Aristóteles definía la retórica como “el arte de encontrar pruebas” (1977:21), la poesía, por el contrario, tenía como objetivo componer una representación de las acciones humanas. Finalmente, Ricoeur, retoma de la poética la definición de la metáfora:

La metáfora es el transporte a una cosa de un nombre que designa otra, transpor-

te o del género a la especie o de la especie al género o de la especie a la especie según relaciones de analogía... “el sentido tomado en préstamo se opone al sentido propio, es decir, que pertenece a título original a ciertas palabras, que se recurre a metáforas para cubrir un vacío semántico... ya que la “metáfora lleva una información porque ella redefine la realidad (1977:22).

Más adelante afirma que: “La metáfora consiste en una violación del orden, da al género el nombre de la especie, al cuarto término de la relación proporcional el nombre del segundo término y recíprocamente es a la vez reconocer y transgredir la estructura del lenguaje” (p. 36).

Un ejemplo que ilustra lo anterior es la metáfora de Saramago con la que abrimos este artículo “Se despertó con la sensación aguda de un sueño degollado”⁵. De acuerdo con La explicación de Ricoeur, los dos términos de la primera relación, interrupción del sueño, se relacionan con los otros dos términos, asesinato por degollamiento. Por efecto de la metáfora, el sueño se interrumpe por que es cercenado, degollado, como si tuviera forma corporal. Por esta operación, se crea una relación inexistente entre dos fenómenos diferenciados, le asigna un elemento violento a la interrupción, algo así como el asesinato del sueño. El proceso de razonamiento que subyace a esta explicación, es la analogía, pero se

3 En la base de datos de EBSCO, en el primer semestre del 2007, se revisaron las referencias de investigaciones sobre metáfora en los últimos cinco años. De 1200 títulos, solamente 15, tienen relación con la comprensión de la metáfora visual.

4 No nos referiremos a los cambios que sufrió la retórica hasta convertirse en estudio de figuras, de tropos, simple ejercicio de retoques en el discurso.

5 José Saramago. Embargo. <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/por/saramago/embargo.htm>

ha cuestionado que explique la comprensión de la metáfora, ya que hace énfasis en las semejanzas y lo que pone de relieve la metáfora no son solo las semejanzas, sino la ruptura con los modos convencionales de operar y el establecimiento de relaciones inesperadas.

El significado se explica, sobre todo, por la idea de trasgresión categorial; que enriquece la explicación que se había dado, según la cual el nuevo significado que emerge con la metáfora se atribuye a un desvío del significado original. Sin embargo, se insiste en que no se trata solamente de un asunto de orden lexical, ya que desde el punto de vista de la trasgresión lo que se transforma es la clasificación de las categorías involucradas en la metáfora.

Ricoeur va más allá ya que afirma que la metáfora está, no sólo en el origen de la trasgresión, sino también en el origen mismo de la creación de los conceptos. Lo anterior se ha planteado en el interior de los campos de conocimiento, el cambio de paradigmas en los campos de saber sería posible porque hay una transformación en las metáforas que dan cuenta de ciertas aproximaciones conceptuales.

“Si la metáfora concierne a una heurística del pensamiento se podría proponer que el procedimiento que desordena y desplaza un cierto orden lógico una cierta jerarquía, una clasificación es el mismo de donde procede toda clasificación... la idea de una metafórica inicial destruye la oposición entre propio y figurado, entre ordinario y extranjero, entre el orden y la trasgresión” (1977: 38).

Más adelante, veremos que la metáfora no sólo va a tener la función dual que identificó Aristóteles (retórica y poética); Lakoff y Johnson (1980) van a señalar su omnipresencia, no solo en la plaza pública y en la poética, sino también su presencia permanente en el habla cotidiana, para explicar y descubrir relaciones insospechadas en los eventos más corrientes.

La metáfora conceptual

Un aporte fundamental en la conceptualización de la metáfora son los planteamientos de Lakoff y Johnson (1980,1993), quienes rompen con la idea tradicional de simple figura estilística que había sido objeto de estudio desde la retórica y la lingüística. Sus desarrollos teóricos van a dar origen a la teoría conceptual de la metáfora, que es un referente obligado en el tema. De sus ideas se desprende que ésta no es solo parte de la producción verbal; ni es simplemente un elemento más, dentro de lo que es posible producir con el lenguaje ¿qué explica entonces la producción de la metáfora? La respuesta conduce a una de las ideas más fuertes de Lakoff y Johnson, que coincide con Ricoeur, la metáfora es parte de la estructura conceptual del sujeto; esto quiere decir que es posible apropiarse de la experiencia porque nuestra forma de pensar es esencialmente metafórica; una evidencia de ello es su presencia casi permanente en la experiencia cotidiana. En conclusión, no es un tema de menor importancia; los autores buscan que trascienda dado que quizás es “acaso la clave para dar cuenta adecuadamente de la comprensión” (1980: 33).

La metáfora, no es sólo una cuestión de lenguaje, es decir, sólo de palabras, sostenemos que, por el contrario, los procesos de pensamiento humano, son en gran medida metafóricos (1980:41).

Coinciden en gran medida con la función heurística que ya había señalado Ricoeur. Otra idea que vale la pena destacar es que las metáforas cristalizadas, o las metáforas rutinarias, no tienen una connotación negativa, por el contrario, su existencia es una prueba de que “son reflejo de conceptos sistemáticos que estructuran nuestras acciones y pensamientos, están vivas en el sentido más fundamental: son metáforas mediante las que vivimos” (1980:95).

El desarrollo teórico que han alcanzado fundamenta la llamada Teoría Conceptual de la Metáfora (CMT, siglas en inglés); buena parte de los avances posteriores hacen referencia a ella (Turner y Fauconnier, 1998; Coulson, 2002; Gentner, 1999). Por todo lo anterior, se habla de pensamiento metafórico como una característica esencial del razonamiento humano.

Metáfora visual

Abordar la metáfora visual requiere aclarar qué se entiende por este objeto, si existe sólo un tipo o qué tipos de metáforas se encuentran. La definición ha generado una controversia amplia, que aún se mantiene, como señala Forceville (2002): “pero la teoría de la metáfora visual – sin hablar de la metáfora multimodal- está todavía en una etapa tem-

prana” (2002:2). (*But the theory of pictorial, or visual, metaphor-let alone that of multimodal metaphors-is still in its early stages*).



El debate ha girado en torno a la definición de categorías propias de lo visual, o el traslado de cualidades propias de lo verbal a las figuras visuales. Carroll (1994) se planteó el problema de identificación de la metáfora visual, sostuvo que en las metáforas visuales, al igual que la relación es, es como, de las metáforas verbales, se utilizan imágenes o recursos visuales que cumplen esta función (1994:190). Por otra parte, para que una imagen se considere como metáfora gráfica o visual es necesario que “dos elementos físicamente no componibles estén ubicados en forma saliente en una figura unificada homoespacialmente” (1994: 214). Un ejemplo de la caracterización de Carroll es la figura de

Magritte, en ella la Tierra está ubicada al final de una planta como si fuera una flor⁶.

Esta figura es relativamente sencilla ya que un lector modelo puede identificar los dos elementos originales, la planta, la sustitución de la flor y en su lugar la figura de la tierra. Lo interesante es que la sustitución aparentemente simple de un elemento por otro crea un efecto inesperado y, por ejemplo, su comprensión puede dar lugar a que la tierra pueda pensarse como apéndice de una planta, a manera de flor.

Forceville (2002) cuestiona las ideas de Carroll ya que encuentra que uno de los problemas centrales en el desarrollo de la teoría sobre la metáfora visual es reconocer los aspectos en los que difiere de la verbal, así como los que comparte. En cuanto a los tipos de figuras retóricas visuales, algunos autores (Forceville, 2002; Teng y Sun, 2002), diferencian entre el símil, la metáfora y el oxímoron. Como se aprecia, son términos tomados literalmente de lo verbal. Según Forceville (2002), el semejante equivale a la metáfora ya que los dos tipos de tropos implican un proceso cognitivo de comprender y experimentar una clase de figura (target) en términos de otra (fuente). Estas figuras difieren en sus manifestaciones visuales. El símil se caracteriza porque presenta yuxtaposición entre la imagen de la fuente y la imagen de llegada (target). La metáfora visual, por otro lado, tiene como rasgo definitorio, la integración de la imagen de la fuente y la imagen de llegada.

Phillips y Macquarrie (2004) a su vez difieren de Forceville ya que intentan marcar las diferencias entre la metáfora verbal y la visual, a través de la construcción de criterios específicos aplicados a la figura metafórica, por ello, la clasificación que proponen se fundamenta en la organización de los elementos en el espacio. De esta manera marcan las diferencias con las tipologías anteriores que se apoyaban en las denominaciones tomadas de las figuras verbales. Además, distinguen, de modo muy fino, entre las figuras retóricas visuales al cruzarlas con los procesos cognitivos implicados en su comprensión; esto da lugar a nueve tipos distintos de figuras (yuxtaposición, fusión y reemplazo, cada una de estas cruzan con procesos de pensamiento como la conexión, comparación y reemplazo).

La tipología de figuras retóricas visuales rompe con las clasificaciones previas. Un primer aspecto a señalar es que los autores provienen del campo de la publicidad, en este sentido, no solo se interesan por la metáfora, sino que además la vinculan a los procesos de comprensión de los sujetos (en este caso, consumidores). Si bien existe una mirada instrumental, también existe un interés por conocer y ahondar sobre los procesos cognitivos implicados en la comprensión de las imágenes publicitarias.

Definen figura retórica como una “tergiversación deliberada que se conecta con una especie de plantilla identificable (“*as an artful deviation in form that adheres to an*

6 René Magritte (1898 – 1967) “Le grand style”, 1951.

identifiable template” McQuarrie and Mick, 1996, citados por Phillips and McQuarrie, 2004:114). De acuerdo con esta definición la experiencia previa del sujeto es la que permite comprender la figura. Los autores explican la comprensión de las figuras retóricas visuales por la exposición repetida a esta clase de figuras. Hasta aquí parecería un planteamiento asociacionista, sin embargo, mencionan que la comprensión se explica por la utilización de operaciones inferenciales; en este sentido, la comprensión depende de procesos de razonamiento y construcción de significado por parte de los espectadores.

Argumentan que los conceptos y tipos de metáforas que se presentan en el lenguaje verbal no se pueden trasladar automáticamente al terreno de las imágenes en publicidad; justifican esta afirmación porque:

Los elementos específicos de la imagen pueden vincularse a respuestas particulares del consumidor; y más importante, la paleta disponible de elementos de la imagen tiene una estructura interna tal que la ubicación de un elemento de la imagen en esta estructura indica la clase de impacto que se espera que tenga el elemento visual (Those specific pictorial elements can be linked to particular consumer responses; and, most important, that the palette of available pictorial elements has an internal structure such that the location of a pictorial element within this structure indicates the kind of impact that the pictorial element can be expected to have) (2004:114).

Los autores aclaran que la composición de las figuras visuales no es arbitraria, la selección y la ubicación de los elementos de la imagen va a determinar el tipo de figura y, en consecuencia, los procesos cognitivos implicados en su comprensión.

La tipología que presentan (ver anexo 1), es un medio para diferenciar las diversas formas a través de las cuales se construye una figura retórica visual. Esta se configura a partir de dos ejes; un primer eje, es el tipo de estructura visual que se pone en juego, el cual se refiere a la forma en que los elementos que componen la figura retórica visual se relacionan. Se distinguen tres posibilidades: yuxtaposición, fusión y reemplazo. El otro eje con el que se cruza es la operación de significado; esta se refiere a la clase de procesamiento cognitivo requerido para comprender la imagen; se subdivide en conexión y comparación por similitud y por oposición. El cruce con el primer eje, el tipo de estructura visual, da lugar a nueve clases fundamentales de figuras retóricas visuales.

Las exigencias de comprensión que tiene una determinada figura retórica depende de cómo está conformada; la complejidad se mueve en una línea creciente desde la yuxtaposición hasta el reemplazo. En el extremo de las figuras cuya comprensión sería más sencilla está la yuxtaposición (recordar el ejemplo de la tierra-flor de Magritte).



Mientras que, por el contrario, en la fusión los límites entre una figura y otra no son tan definidos, esta indefinición le exige al sujeto que separe mentalmente los dos elementos, sin embargo, puede persistir la duda de si se han identificado las figuras correctamente. En el ejemplo, tomado de la revista Número, se ve una parte de un lápiz, en un extremo, el borrador; en el otro, se aprecian formas similares a una raíz; se podría pensar que es parte del deterioro de este objeto, sin embargo, también puede hacer referencia a un árbol. El pájaro en uno de los lados del lápiz, confirma que se alude al árbol. Pero el lápiz-árbol o el árbol-lápiz tienen límites imprecisos.



El más complejo de todos es el reemplazo porque hay un segundo elemento que no se muestra, que está ausente, pero al mismo tiempo vinculado al elemento visible. En el reemplazo por oposición, la situación que presenta Phillips et al, es la de un trineo que es tirado por perros *french poodle*, a partir del conocimiento previo, se sabe que los perros que ejercen esta función son los *husky*. El efecto en este caso es cómico, por el con-

traste entre la fragilidad de los perros *poodle* y la fuerza de los perros originales.

Los autores diferencian los procesos involucrados en la estructura de la figura retórica visual y los procesos implicados en la construcción de significado, ya que la estructura de la figura tiene relación con la organización de los elementos en la imagen. La construcción de significado se hace a partir de los índices que las figuras proporcionan a los sujetos para que orienten sus inferencias a partir de la organización de los elementos. Del mismo modo, se puede decir que, mientras las estructuras visuales pueden organizarse de acuerdo con su grado de complejidad, las operaciones de significado pueden organizarse de acuerdo con su grado de ambigüedad, polisemia o riqueza de referencia.

La tipología de Klinkenberg (1996)

Klinkenberg (1996) también critica la denominación de metáfora aplicada a la imagen, ya que sostiene que las reglas de producción de lo verbal y lo visual operan sobre materialidades y fenómenos claramente diferenciados.

Un argumento que presenta Klinkenberg (1996), para diferenciar la metáfora verbal de la visual, es que mientras en las imágenes un elemento presente en casi todos los casos es la simultaneidad espacial (el lápiz – árbol), esta misma simultaneidad se presenta y se construye de modo distinto en la metáfora verbal. Tanto Phillips como Klinkenberg, se referirán a las transformaciones en las imágenes como fenómenos de la retórica visual.

Tabla de figuras icónicas

En el cuadro que se presenta a continuación, Klinkenberg (1996), propone dos opo

siciones que dan lugar a cuatro categorías (presencia, in absentia y conjunción y disyunción), para sistematizar las figuras icónicas.

	Conjunción	Disyunción
In praesentia	Interpenetraciones	Acoplamientos
In absentia	Tropos icónicos	Tropos proyectados

El modo in praesentia conjunto

(IPC): las dos entidades están conjuntas en un mismo lugar, pero están explícitamente manifestadas, al menos en parte, este es el caso de la cafetera gato, el tronco del gato, es al mismo tiempo el recipiente de la tetera, lo mismo ocurre con la cola que es al tiempo el asa. Estas figuras son denominadas por el autor como interpenetraciones.



Figura No.4. cat noir de Julián Key

El modo in absentia conjunto (IAC):

las dos entidades son conjuntas—es decir, ocupan el mismo lugar del enunciado por sustitución total del uno por el otro. Estas figuras se denominan tropos icónicos. Este es el caso de la figura adjunta, en ella se han efectuado múltiples transformaciones, la más evidente es en la parte superior de las figuras que sostienen la cuerda de las cometas. Se observan cuerpos de niños, con extremidades y prendas de vestir, pero en lugar de cabezas se encuentran rectángulos que tienen similitud con las formas y colores de las cometas. La parte superior del cuerpo se ha sustituido por un rostro en forma de cometa, aunque conserva los rasgos de la cara (ojos, boca, nariz).

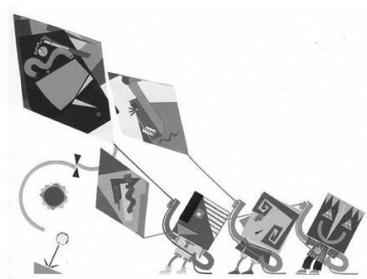


Figura No.5.

El modo in praesentia disyunto

(IPD): Las dos entidades ocupan lugares diferentes sin sustitución. Tal y como se aprecia en el ejemplo de Diana Simson. Las olas y las cabezas de los caballos aparecen simultáneamente, las figuras son fácilmente reconocibles, pero la transformación se ha operado en las olas que tienen la forma de cabeza de caballo y la crin en la parte superior. Los jinetes cabalgan sobre los peces y al mismo tiempo sobre las olas con forma de caballos.



DANA SIMSON • WAVES RODE LIKE STALLIONS

Figura No.6. Diana Simson

El modo in absentia disyunto (IAD):

Una sola entidad es manifestada y la otra es exterior al enunciado, pero proyectada sobre este.

La sombrilla en posición invertida, alude a un elemento por fuera de la figura, el elemento ausente que se proyecta es el barco, éste es sustituido completamente por la sombrilla.

En síntesis, en el caso de la metáfora visual, el análisis de las figuras involucra identificar la relación entre la presencia

o ausencia de elementos, en los que entra en juego el conocimiento previo, un lápiz - árbol, cuyas raíces y el pájaro en uno de los lados remite al árbol. Además, el autor, plantea que la comprensión de la figura exige establecer la relación entre el grado percibido y el grado concebido. Son los índices y las operaciones de adjunción o disyunción presentes en la figura los que permiten el reconocimiento de las entidades o elementos que se incluyen.

El grado percibido correspondería con la identificación de las transformaciones de la figura, de los procesos de sustitución o adjunción de elementos. Este sería el primer paso, pero en un nivel más elaborado, se trata de derivar las implicaciones en el significado de las variaciones que se han realizado en la imagen o en palabras del autor “la exploración de los mundos que la imagen propone”. En el caso de las olas que son al mismo tiempo caballos (figura No. 6) ¿qué elementos comparten y qué nuevas propiedades tendría?



Figura No.7.

Diferencias entre la tipología de Klinkenberg y la de Phillips y Mcquarrie

Los autores coinciden en priorizar las categorías de forma y lo espacial como elementos constituyentes de la imagen. Existen coincidencias en la denominación que dan tanto Klinkenberg como Phillips y Mcquarrie a las imágenes. Por ejemplo, lo que Phillips denomina yuxtaposición, en el cuadro de Klinkenberg se llaman tropos icónicos.

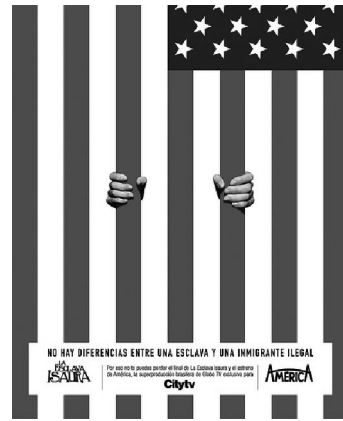
Las interpenetraciones icónicas de Klinkenberg son llamadas por Phillips y Mcquarrie, fusiones, estas figuras son más complejas, tanto por la exigencia para su producción como para su comprensión, ya que no es fácil producir las formas y trazos que destaquen las semejanzas, por ejemplo, entre las líneas y formas que semejan simultáneamente caballos y olas.

Análisis de algunos ejemplos de metáforas visuales

La publicidad de una novela

La imagen que aparece a continuación se divulgó en el canal regional bogotano, *City tv*, con el propósito de generar expectativa e interés entre los televidentes, por la emisión de la novela “la esclava Isaura”.

Se procederá a presentar un análisis semiótico de esta imagen para explicar la producción de su significación.



El análisis que se realiza corresponde a lo que Everaert (2003) llama el recorrido interpretativo que puede seguir un lector modelo. En primer lugar, retomaremos el nivel figurativo; en el que se encuentran rasgos que permiten identificar uno de los elementos componentes de la imagen, el cual corresponde a la bandera de los Estados Unidos, reconocible por las barras verticales de color rojo y el recuadro en la mitad de la parte superior derecha; este recuadro ocupa la quinta parte del marco, el fondo es de color azul; sobre este fondo, las ya clásicas estrellas que representan a cada uno de los estados americanos. Las bandas ocupan todo el espacio. A este elemento se le han realizado algunas modificaciones, en lugar de ubicar las barras horizontalmente como es su disposición usual, se ubican en sentido vertical, con esta modificación se ofrecen indicios que permiten establecer la comparación entre las bandas de la bandera y los barrotes de una cárcel. El otro elemento que compone la figura son las manos que aparecen situadas en el centro de la imagen,

son manos femeninas y tienen la posición que normalmente asume quien se aferra a los barrotes de una prisión. Los elementos gráficos se complementan con la frase: “No hay diferencias entre una esclava y una inmigrante ilegal”. La frase ayuda a precisar que las manos de mujer representan a un grupo de mujeres: las inmigrantes ilegales.

Análisis del nivel temático

Aquí utilizaremos categorías de análisis retomadas de Everaert (2003). Uno de los recursos retóricos que se emplean es la concentración actorial; esto se logra con la utilización de las manos de una mujer. Pero, es el texto verbal el que hace posible asignar la representación de un grupo de actores (inmigrante ilegal). El otro recurso retórico al que se apela es la concentración espacial, ya que con las imágenes utilizadas se remite a varios espacios simultáneamente, la bandera presente envía al más general que es el territorio americano ausente. Al mismo tiempo, los barrotes de la bandera representan a los barrotes de la prisión, que tienen el efecto de convertir el territorio en una prisión enorme. Dentro de estos espacios se encuentran las inmigrantes ilegales, quienes a su vez son comparadas con esclavas y prisioneras.

La figura retórica visual utilizada en este ejemplo corresponde a un reemplazo por semejanza, de acuerdo con la clasificación de Phillips y Mcquarrie (2004). Para ahondar en la comprensión de la imagen es necesario entender bajo qué mecanismos la bandera de los Estados Unidos y, por consiguiente, el territorio americano, se convierten en la prisión de una mujer o de un grupo de mujeres.

En este caso, el dominio fuente es la bandera de Estados Unidos de América que representa a la potencia mundial económica y militar. Por efecto de la metáfora, pero también por efecto del símbolo de la bandera, esta identifica territorialmente a los Estados Unidos que se caracterizan como una democracia respetuosa de los derechos de sus habitantes. Las manos representan a un grupo de mujeres; la relación que se establece entre las inmigrantes ilegales y la bandera es la de inclusión y la de subordinación, las inmigrantes al igual que lo fueron las esclavas están presas en el territorio americano.

A partir del modelo de Turner y Fauconier (1998), detallaremos el dominio fuente (la bandera de Estados Unidos, el territorio americano, las inmigrantes ilegales y los esclavos), el dominio de llegada, con el que se compara (la prisión). Desde el dominio de llegada se transfieren significados (prisión, privación de la libertad por trasgresión de reglas, vigilantes, restricción de espacios), al dominio fuente (el territorio americano, las esclavas y las esclavas modernas: las inmigrantes ilegales).

El significado que emerge del dominio fuente y del de llegada es que la situación de las esclavas es similar a la de inmigrantes ilegales y, a su vez, es parecida a la de las prisioneras. La cadena de comparaciones se sustenta porque las inmigrantes, al igual que las esclavas, obtienen remuneraciones más bajas, tienen restringidas sus posibilidades de desplazamiento y de acceso a todos los contextos, ya que corren el riesgo de ser detenidas y deportadas a su país de origen.

Es esta situación la que permite entender porqué la estadía en los Estados Unidos se asemeja a una situación de encarcelamiento. Además, no cuentan con los mismos beneficios y garantías que tienen quienes son ciudadanos en el sentido pleno de la palabra.

La imagen aporta una nueva comprensión sobre la situación de los inmigrantes ilegales en los Estados Unidos en cuanto establece una similitud entre su condición y la de las esclavas y, a su vez con la de una persona privada de la libertad. Aunque el inmigrante ha elegido estar allí, las circunstancias que se derivan de su condición de ilegalidad son las que permiten establecer las semejanzas.

¿Cómo se ha accedido al conocimiento de la situación de los inmigrantes ilegales? Las noticias, las experiencias previas sobre la esclavitud o el conocimiento de quienes tienen familiares en los Estados Unidos, y las situaciones a las que se enfrentan, son un saber previo y una condición para interpretar las relaciones que la imagen sugiere.

En el campo del arte, un pintor que por excelencia, ha utilizado la metáfora visual es René Magritte (1898-1967), su obra es sinónimo de sorpresa, de lo impensable.

Desde el arte: Magritte

En la imagen de René Magritte, titulada el campo, en el recuadro se aprecia en primer plano una ventana que está rota y los pedazos de vidrio que caen al piso. Al fondo, a distancia, se aprecia un cielo despejado y las formas de las copas de los árboles.



Según el modelo de Turner y Fauconnier (1998), en la imagen existe un dominio fuente, un dominio de llegada, el dominio genérico (la escena de un vidrio roto que captura imágenes), y un dominio integrado. El primer dominio corresponde a un paisaje natural representado, en primer plano, por una ventana que da a un bosque. El detalle, que rompe con el paisaje natural y que hace caer en cuenta que no es una simple copia de la realidad, son los pedazos de vidrio en el piso que tienen una propiedad inesperada y es la de atrapar la figura de los árboles que están al fondo, es un vidrio con memoria. Un primer dominio está representado por el vidrio de la ventana que posee propiedades como transparencia, los rayos del sol permiten que se proyecte la imagen de los árboles que se encuentran en el exterior de la casa y, por último, la fragilidad del vidrio. Un segundo dominio es el de una imagen representada en la tela de una pintura,

con las propiedades de dureza, firmeza, textura, no posee propiedad de reflexión, pero en este caso, tendría la característica de fragilidad y por ello puede romperse.

El espacio integrado daría cuenta de un vidrio que tiene la propiedad de atrapar la imagen de los árboles. La trasgresión consiste en que los pedazos de vidrio en el piso continúan reflejando la imagen de los árboles pese a que está la barrera de la pared, lo que impediría que se reflejara la luz del sol. Otro contraste marcado es la integridad de la imagen de los árboles al fondo y la desintegración de esta misma imagen presente en los pedazos de vidrio. La metáfora aparentemente sencilla impacta por el efecto de los cristales que atrapan unas figuras “originales”, es el elemento novedoso que recuerda que se trata de una simulación y que el mundo que se construye en la pintura corresponde a la ficción.

Según la tipología de Phillips y Mcquarrie, esta se podría caracterizar como una figura retórica visual que corresponde a una fusión, ya que no existen límites diferenciados entre un paisaje “natural” y un segundo dominio en el que pareciera que en lugar de vidrio, el cuadro hace visible que se trata de la tela de una pintura. Este recurso es similar al de algunos cuentos en los que un personaje relata su historia y narra cómo fue creado.

Para no concluir

Los trabajos que apuntan a establecer diferencias entre categorías aplicables a figuras retóricas verbales y visuales se constituyen en herramientas útiles para pensar los fe-

nómenos y problemas relacionados con los sistemas de signos icónicos. El trabajo que se presenta en este texto pretende difundir algunos de estos aportes.

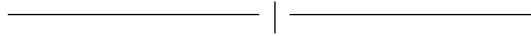
Ni Phillips et al, ni Klinkenberg, se referirán específicamente a la metáfora visual, por varias razones, en primer lugar, porque esta denominación de metáfora corresponde a lo verbal y ellos demostrarán que las características de lo verbal difieren enormemente de los fenómenos que ocurren en el campo de la imagen. Por un lado, lo verbal se apoya fuertemente en relaciones semánticas, además las intersecciones entre los campos semánticos generalmente son excluyentes. Mientras, como sostiene Klinkenberg (1996), la imagen, se construye a partir de relaciones de combinación y selección que operan en el espacio en el que se construyen y se relacionan las figuras. Son estas relaciones de combinación las que se constituyen en guías para orientar el recorrido de la mirada.

En síntesis, Phillips y Mcquarrie se van a referir a figuras retóricas visuales, mientras que Klinkenberg (1996), va a llamar a los fenómenos estéticos de transformación de las imágenes, **figuras icónicas**. Su aporte fundamental es la explicitación de los criterios a partir de los cuales propone una tipología y su interés por vincular las clases de metáforas con los procesos de razonamiento involucrados en su comprensión. En sentido estricto no se hablaría de una metáfora visual sino de varios tipos de metáforas.


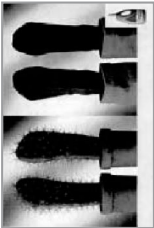
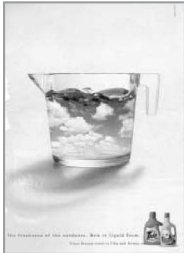





No se pretende establecer una separación tajante entre metáfora verbal y visual; la defi-

nición que hace Ricoeur, como un fenómeno de préstamo que ayuda a emerger un nuevo sentido, es igualmente útil para la metáfora visual. Sin embargo, es necesario insistir en la

pertinencia de construir lupas especializadas que reconstruyan los procedimientos retóricos empleados para producir fenómenos estéticos como los que se presentan en este artículo.



Anexo 1. Tipología de figuras retóricas visuales. Phillips y Macquarrie

Estructura visual	Operación de significado		
	Conexión (A está asociada con B)	comparación	
		Similitud (A es como B)	Oposición (A no es como B)
Yuxtaposición (dos imágenes lado a lado)	Equal sweetener 	Dexter shoes	Comfort fabric softener 
Fusión (dos imágenes combinadas)		Tide Reflex racquet  Raqueta fusionada con dientes de tiburón	Kudos granola bar 
Reemplazo (la imagen presenta puntos que remiten a una imagen ausente)	Silk soy milk 	Welch's juice  El jugo de uva se compara con la calidad del vino	Canadian magazine industry Sunny Delight 
RIQUEZA			

Referencias bibliográficas

BLACK, Max (1963). *Models and metaphor*. Studies in language and philosophy. Ithaca. (New York): Cornell University Press.

BARNDEN, John a; Glasbey, Sheila; Lee, Mark; Wallington, Alan M. Varieties and Directions of Inter-Domain Influence in Metaphor. In *Metaphor & Symbol* (2004), Vol. 19 Issue 1, p1-30,

BOWDLE, B. & Gentner, D. (1999). *Metaphor Comprehension: From Comparison to Categorization*. Proceedings of the Twenty-First Annual Conference of the Cognitive Science Society, 90- 95 .90

DENT, Cathy; Rosenberg, Lois. Visual and Verbal Metaphors: Developmental Interactions. In: *Child Development*, Vol. 61, No. 4. (1990), pp. 983-994.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. El guión de Bin Laden. Análisis semiótico de un dibujo en la prensa. En: *Utopía y Praxis Latinoamericana*. UPL v. 8 N°.21. (2003), Maracaibo, (Ven).

GARDNER, Howard; Winner Ellen. The Development of Metaphoric Competence: Implications for Humanistic Disciplines. In: *Critical Inquiry*, Vol. 5, N°. 1, Special Issue on Metaphor. (Autumn, 1978), pp. 123-141

GOMBRICH, E. H. (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Madrid: Editorial Debate.

GOSWAMI, Usha. Analogical Reasoning: What Develops?. A Review of Research and Theory. In: *Child Development*, Vol. 62, N°. 1. (Feb., 1991), pp. 1-22.

KARMILOFF-SMITH, A. (1992). *Más allá de la modularidad*. Cambridge, MA: MIT Press.

KYRATZIS, Sakis (2003). *Laughing Metaphorically: Metaphor and Humour in Discourse*

KOGAN, Nathan; Connor Kathleen; Gross Augusta; Fava Donald (1980). *Understanding Visual Metaphor: Developmental and Individual Differences*. Monographs of the Society for Research in Child Development, Vol. 45, N°. 1, pp. 1-78.

LAKOFF, George y Jhonson, Mark (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Editorial Catedra. Universidad de Chicago.

LANGER, Susanne K. (1957). *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite and art*. Cambridge. Harvard University Press.

PHILLIPS, Barbara and McQuarrie, Edward F. (2004). Beyond visual metaphor: A new typology of visual rhetoric in advertising. *Marketing theory*. Volume 4(1/2): 113–136, 2004.

PUCHE-NAVARRO, R. (2001). Mutaciones, metáforas y humor visual en el niño. En: R. Rosas (Ed.), *La mente reconsiderada. En homenaje a Angel Rivière* . Santiago de Chile: Psykhe. Pp 181-202.

PUCHE-NAVARRO, R. (2004). Graphic jokes and children's mind: An unusual way of approach to children's representational activity. In: *Scandinavian Journal of Psychology*, 45, 343-355.

PUCHE-NAVARRO, R. & Lozano, H. (2002). *El sentido del humor en el niño*. Estudio empírico Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores.

SEITZ, Jay A. (1998). Nonverbal Metaphor: A Review of Theories and Evidence. En: Genetic social and general psychology monographs. (1998). 124 (1), pp. 95 – 119.

TURNER, Mark and Fauconnier, Gilles (1995). Conceptual Integration and Formal Expression. Forthcoming in Mark Johnson (ed.). In: Journal of Metaphor and Symbolic Activity, volume 10, number 3.

WINNER, Ellen; Levy, Jonathan; Kaplan, Joan; Rosenblatt, Elizabeth (1988). Children's Understanding of Nonliteral Language. In: Journal of Aesthetic Education, Vol. 22, N°.. 1, Special Issue: Art, Mind, and Education., pp. 51-63.

WOODFIELD, Richard (compilador, 1996). Gombrich esencial. Madrid: Editorial debate, s.a. 1997.