

La Metáfora Visual *Corporeizada*: Bases Cognitivas del Discurso Audiovisual

Metafora Bisual Gorpuztua: Ikus-entzunezko Diskurtsoaren Oinarri Kognitiboak

The Visual Metaphor *Embodied*: Cognitive Basis of Audio-Visual Discourse

María J. Ortiz¹

zer

Vol. 16 - Núm. 30
ISSN: 1137-1102
pp. 57-73
2011

Recibido el 10 de julio de 2009, aprobado el 14 de febrero de 2011.

Resumen

Las teorías cognitivas han demostrado que el pensamiento humano se encuentra corporeizado; es decir, que accedemos a la realidad mediante nuestros sentidos y no podemos huir de ellos. Para entender y manejar conceptos abstractos utilizamos proyecciones metafóricas basadas en sensaciones corporales. De ahí la ubicuidad de la metáfora en el lenguaje cotidiano. Aunque esta afirmación ha sido ampliamente probada con el análisis del corpus verbal en distintas lenguas, apenas existen investigaciones en el corpus audiovisual. Si las metáforas primarias forman parte de nuestro inconsciente cognitivo, son inherentes al ser humano y consecuencia de la naturaleza del cerebro, deben generar también metáforas visuales. En este artículo, se analizan y discuten una serie de ejemplos para comprobarlo.

Palabras clave: Metáfora Visual, Metáfora Primaria.

Laburpena

Teoria kognitiboek agerian utzi dute giza pentsamendua gorpuztua dagoela, hau da, errealtatea geure zentzumenen bidez antzematen dugula eta ezin dugula beraiengandik ihes egin. Kontzeptu abstraktuak ulertu eta erabiltzeko gorputz-sentsazioetan oinarritutako proiektzio metaforikoak erabiltzen ditugu. Hortik dator metaforaren nonahikotasuna eguneroko hizkuntzan. Baieztapen hori hainbat hizkuntzako ahozko korpusaren azterketaren bidez frogatuta izan bada ere, gutxi ikertu da ikus-entzunezko korpusean. Metafora primarioak gure inkontziente kognitiboaren zati baldin badira, gizakiaren parte baldin badira eta giza garuna-

¹ Universidad de Alicante, mj.ortiz@ua.es.

ren izaeraren ondorio baldin badira, metafora bisualak ere sortu behar dituzte. Hori frogatzeko hainbat adibide aztertu eta eztabaidatu egin dira artikulu honetan.

Gako-hitzak: Metafora Bisuala, Metafora Primarioa.

Abstract

Cognitive Theories have proved that human thinking is embodied. We access reality through our senses and we cannot avoid it. We use metaphorical mapping of embodied senses to understand abstract concepts. That metaphor is everywhere has been demonstrated with several analysis of different verbal corpus but not with non verbal corpus. The paper argue that if primary metaphors are part of our cognitive unconscious, inherent to the human being, a consequence of the nature of the brain, then they must create visual metaphors too. A series of examples are given and discussed in order to prove this statement.

Keywords: Visual Metaphor, Primary Metaphor.

0. Introducción: La corporeización del pensamiento

Las Ciencias Cognitivas consideraron inicialmente que el pensamiento consistía en la manipulación de símbolos abstractos que se correspondían con entidades y categorías existentes en la realidad, y que, por tanto, podría crearse artificialmente inteligencia mediante complejos programas informáticos. Sin embargo, algo fallaba y algunos autores empezaron a plantear que el cerebro no es independiente del cuerpo, y que la cognición se encuentra determinada por una organización biológica, anatómica, bioquímica y neurofisiológica. El acceso a la realidad se encuentra filtrado por nuestra naturaleza corpórea. De ahí que se hable de “embodiment” (Johnson, 1987); de –corporeización– del pensamiento (Barcelona, 2000). Una de las hipótesis fundamentales de las Ciencias Cognitivas Corporeizadas, ampliamente demostrada, es la ubicuidad de la metáfora en el pensamiento humano. Sensaciones corporales como el movimiento o la percepción generan patrones recurrentes que proyectamos metafóricamente para comprender entidades o conceptos abstractos. La metáfora ya no se entiende como un fenómeno lingüístico o una figura retórica del lenguaje, sino como un fenómeno mental: un proceso mediante el que aprehendemos y organizamos nuestro conocimiento; un recurso cognitivo básico que ha de ser explicado en términos evolutivos; un proceso habitual que impregna nuestro pensamiento y que, por lo tanto, se refleja en nuestras formas de comunicación.

La presencia de la metáfora primaria en el corpus verbal, tanto en el lenguaje cotidiano como en el literario, ha sido ampliamente demostrada. Por el contrario, en el corpus audiovisual se ha investigado la existencia de la metáfora visual entendida como artificio, mientras que el estudio de las manifestaciones visuales o multimodales de las metáforas primarias apenas acaba de comenzar². Pero si no existe una realidad desnuda y directamente visible captada por el objetivo de la cámara y es el realizador quien organiza esa realidad (Eisenstein, 1991), si la pantalla es un marco dentro del cual se organiza el contenido en esquemas (Balázs, 1978; Arnheim, 1996), esa organización deben basarse en muchos casos en metáforas primarias, ya que son un recurso fundamental de nuestro pensamiento.

1. De la Teoría Conceptual de la Metáfora a la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria

En 1980, Lakoff y Johnson publican *Metaphors We Live By*, dando origen a la Teoría Conceptual de la Metáfora. Para los autores de esta teoría, la metáfora no es un recurso poético sino que impregna la vida cotidiana, el pensamiento y la acción hasta los más mínimos detalles. Distinguen entre metáfora conceptual y expresión metafórica (Lakoff, 1993). La metáfora es la proyección conceptual que estructura el pensamiento, mientras que la expresión metafórica es una expresión individual basada en una determinada metáfora. Así, de la metáfora MÁS ES ARRIBA³ podemos encontrar distintas expresiones metafóricas, como “Los precios han *subido*” o “La Bolsa ha *caído en picado*”. La estructura interna de las

² Forceville y Urios-Aparisi (2009) y Ortiz (2010) son algunas de las pocas investigaciones en ese sentido.

³ Se ha adoptado la convención de escribir las metáforas con letras versalitas y las expresiones metafóricas con cursivas.

metáforas está formada por el “source domain”, que es el dominio que presta sus conceptos, y el “target domain”, que es el dominio que recibe dichos conceptos⁴. Por ejemplo, en la metáfora conceptual MÁS ES ARRIBA el “source domain” es ARRIBA y el “target domain” es MÁS. Es importante resaltar que los dominios son representaciones mentales, no palabras.

La Teoría Conceptual de la Metáfora ha sufrido distintas modificaciones y actualmente es una combinación de cuatro partes: la Teoría de la Integración Conceptual de Fauconnier y Turner, la Teoría de la Metáfora Primaria de Grady, la Teoría de la Combinación de Christopher Johnson y la Teoría Neuronal de Narayanan (Lakoff y Johnson, 1999: 46-47). En este artículo vamos a centrarnos en la Teoría de la Metáfora Primaria de Grady, ya que resuelve una de las cuestiones más discutidas en torno a la metáfora: el papel de la semejanza en la gestación de la metáfora.

Grady (1997, 1999) distinguen dos grandes tipos de metáfora: “correlation-based metaphors” y “resemblance metaphors”. Las “correlation-based-metaphors” se caracterizan por la unión de conceptos distintos, debido a que se encuentran conjuntamente en determinadas experiencias, generándose conexiones neuronales durante la infancia. Por ejemplo, la metáfora primaria MÁS ES ARRIBA se origina al observar que una pila de objetos se eleva cuantos más elementos se añaden, relacionando cantidad con elevación. Las “resemblance metaphors” se crean por una percepción física o conceptual común en los dominios. Así, en “Aquiles es un león”, ni Aquiles ni el león comparten una experiencia sensorial común, sino que son entidades separadas que poseen, por alguna razón, características que los une. Las primeras se han traducido en castellano como metáforas de correlación, y las segundas como metáforas de familiaridad (Moreno Lara, 2005). Con esta taxonomía finaliza la controversia suscitada por la Teoría de la Metáfora Conceptual, que negaba la similitud en la generación de la metáfora y su función de artificio. Es decir, existen metáforas originadas por la corporeización del pensamiento que utilizamos de forma cotidiana, pero también metáforas excepcionales basadas en algún tipo de semejanza.

Dentro del grupo de Metáforas de Correlación se encuentran las Metáforas Primarias, que se manifiestan en el lenguaje, el arte, los gestos o los rituales. Investigaciones sobre la base neuronal del lenguaje verbal evidencian su existencia (Lakoff, 2008). Estas metáforas forman parte de nuestro inconsciente cognitivo, son inherentes al ser humano, consecuencia de la naturaleza del cerebro, el cuerpo y el mundo que habita. Las adquirimos automáticamente y no podemos escapar de ellas. Además, como las experiencias corporales son universales, también lo son las metáforas primarias. Pero aunque universales, son aprendidas y cada cultura las filtra y adapta de distinto modo (Yu, 2008).

El dominio origen de las metáforas primarias contiene una imagen⁵ que es la representación cognitiva de experiencias sensoriales, es universal y tiene

⁴ Los términos “source domain” y “target domain” se han traducido en castellano de diversos modos: dominio-origen/dominio-meta (Santos y Espinosa, 1996), dominio de origen/dominio de llegada (Geck Scheld, 2002), dominio origen/dominio destino (Cuenca y Hilferty, 1999), dominio fuente/dominio meta (Ruiz de Mendoza, 1999).

⁵ Grady utiliza el término “imagen” en el mismo sentido que Damasio (1994). Este neurofisiólogo distingue dos tipos de imágenes, las imágenes perceptuales y las imágenes rememoradas. Las imágenes perceptuales son las que se construyen en el cerebro a partir de datos sensoriales, y las imágenes rememoradas son las que aparecen al evocar un recuerdo. Ambos tipos, sin embargo, son construcciones cognitivas y no se refieren solamente a la visión.

un significado particular en nuestra interacción con el mundo. Por el contrario, el dominio destino de las metáforas primarias no contiene imagen y se refiere a unidades o parámetros básicos de funciones cognitivas que son conscientemente accesibles. Así, en la metáfora primaria MÁS ES ARRIBA el dominio origen (ARRIBA) contiene una imagen que responde a una percepción visual, mientras que el dominio destino (MÁS) carece de esa imagen; es un término más abstracto que ARRIBA pero es una unidad básica de cognición. Grady (1997) afirma que manipulamos cognitivamente mejor los conceptos que poseen imágenes, por lo que es difícil pensar en cantidad sin activar la imagen de elevación, o pensar en similitud sin asociarlo a cercanía. Las metáforas primarias no se pueden descomponer y forman metáforas conceptuales complejas más sofisticadas o novedosas mediante distintos mecanismos cognitivos (Grady, 2005). Las ventajas de la unidad de análisis de las metáforas primarias son numerosas: explican qué elementos del dominio origen son proyectados sobre el dominio destino y por qué, facilitan el estudio de las proyecciones metafóricas y de la relación entre metáforas complejas y, sobre todo, conducen la atención sobre el origen de las metáforas a la experiencia sensorial.

2. La Metáfora Visual

A la metáfora visual se han acercado historiadores del arte, psicólogos, lingüistas, teóricos del cine, realizadores o filósofos. Algunos de los autores tratan la metáfora visual circunscribiéndose a un ámbito, mientras que otros la analizan en distintos medios o en general. En algunos casos se confunde metáfora con símbolo. Debido a la heterogeneidad de las investigaciones, tampoco hay unanimidad en cuanto a las denominaciones, y podemos encontrarnos con los términos “ilm-metaphor” (Eikhembbaum en Albera, 1998), “cinematic metaphor” (Giannetti, 1972), “visual metaphor” (Carroll, 1994), “pictorial metaphor” (Forceville, 1998, 2002) o “filmic metaphor” (Whitlock, 1990). Forceville (2006, 2008) propone distinguir entre “monomodal metaphor” y “multimodal metaphor”, afirmando que las metáforas monomodales son aquellas en las que el dominio origen y el dominio destino se encuentran en la misma modalidad, como en la metáfora verbal o la visual, mientras que las metáforas multimodales son aquellas en las que el dominio origen y el dominio destino se encuentran presentes exclusiva o predominantemente en distintas modalidades de información, como, por ejemplo, en la imagen y el sonido.

La primera referencia sobre la metáfora visual tiene lugar, dentro del formalismo ruso, en 1927 con Eikhembbaum (en Albera, 1998). Este autor habla de una “cine-metáfora” que sólo es posible si se fundamenta en una metáfora verbal, y que, por tanto, el espectador sólo puede entenderla si su bagaje léxico se lo permite. Del mismo modo que la palabra “caída” puede entenderse metafóricamente, algunos planos cinematográficos de caídas pueden ser metafóricos. Este autor augura un gran futuro al “cine-metáfora”, a partir de procedimientos como la angulación o la iluminación, aunque dice que nunca podrá ir más allá de la metáfora verbal. Carroll (1980) denomina Imágenes Verbales a estas traducciones literales de expresiones verbales.

Martin (1962) afirma que, a pesar de la apariencia de realidad de la imagen cinematográfica, puede haber metáforas y símbolos. Denomina metáfora a la yuxtaposición de dos imágenes, la primera generalmente diegética y la segunda metafórica, que producen al espectador una determinada impresión de lo que quiere expresar el

director. En su opinión, la metáfora en el cine es muy distinta a la metáfora en el lenguaje, porque en este último hay una sustitución analógica mientras que en la pantalla sólo puede haber una comparación. La mayoría de las metáforas cinematográficas se basan en sinécdoques, por lo que se encuentran más cerca de la metonimia (que procede por contigüidad) que de la metáfora (que procede por sustitución). En resumen, la metáfora en el cine es una forma particular de metonimia, al contrario que en el lenguaje verbal donde se puede establecer una clara distinción entre ellas. De la misma opinión son Metz (2001) y Mitry (1978). Este último considera que la metáfora es esporádica en el cine. A diferencia de la metáfora en el lenguaje verbal donde hay una sustitución analógica, en la pantalla sólo puede haber una comparación. El primero considerara que muchas supuestas metáforas fílmicas son en realidad metonimias. Además afirma que muchas metáforas fílmicas se apoyan en una metonimia o sinécdoque subyacente.

Si bien para autores como Martin, Mitry, Metz o Pryluck (1975) las metáforas visuales sólo se producen por montaje, otros autores consideran que la metáfora puede darse también dentro de la misma imagen por procedimientos de puesta en escena. Según Dart (1968), para que los planos se entiendan como figurados necesitan marcar su intención, lo que se consigue, por ejemplo, mediante posiciones de cámara inusuales, planos picados o contrapicados, planos encuadrados con objetos significantes al fondo, con los que el personaje es comparado, o planos con un obvio escorzo de la perspectiva. Si el espectador reconoce la incongruencia, asume que es intencionada y la resuelve figuradamente. Laurot (1970) también considera que una imagen puede ser metafórica mediante el ángulo de cámara, la iluminación, la composición, el encuadre o la tonalidad. Para Giannetti (1972, 1975), si bien el montaje es una gran fuente de metáforas, la mayoría de ellas se dan dentro de un mismo plano.

Clifton (1983) afirma que los dos términos de la metáfora fílmica son la imagen de la pantalla y la idea con la que se compara, mientras que para Whittock (1990) la metáfora fílmica se genera por la tensión entre el objeto y la forma de ser filmado, que demanda una solución figurada. La manera en que la audiencia responde a los tropos cinemáticos depende de su educación, experiencia y expectativas. O bien se prepara al espectador para que lea la imagen como metafórica, o bien la imagen se construye de modo que si no se comprende la metáfora la continuidad del filme no se vea alterada. El primer método, preparar a la audiencia para la lectura metafórica, lleva tiempo y necesita un cierto nivel en el espectador. La segunda estrategia es la que prevalece en la historia del cine occidental. Es decir, se usan metáforas pero sin que obstruya el seguimiento de la acción. En los principales filmes occidentales las metáforas tienden a ser encastradas en un material presentado no figuradamente, por lo que los niveles de significación metafórico y literal coexisten, sobre todo, en las metáforas dentro del plano.

3. Manifestaciones visuales de metáforas primarias

Si, como se ha demostrado tanto a nivel lingüístico como neurológico, las metáforas primarias son inherentes al ser humano como consecuencia de la naturaleza del cerebro, deben encontrarse presentes en el corpus audiovisual. Del mismo modo que aparecen manifestaciones verbales de las metáforas primarias en lenguaje cotidiano

o en la literatura, tienen que existir manifestaciones visuales de las metáforas primarias. Estas manifestaciones visuales, como sucede con las verbales, a menudo pasan desapercibidas, o han sido tan utilizadas que ya se han convertido en clichés.

En este artículo partimos de metáforas primarias descritas en Grady (1997) y buscamos su manifestación visual en dos filmes que destacan por explotar los recursos de la puesta en escena: *El Graduado/The Graduate* (Mike Nichols, 1967) y *Réquiem por un sueño/Requiem for a dream* (Darren Aronofsky, 2000). El resultado es el siguiente:

3.1 Control es arriba. Estatus social es elevación vertical. Feliz es arriba

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

Estas metáforas primarias se pueden relacionar con la percepción constante del tirón gravitatorio que definió Arnheim (1994). Si vencemos el tirón gravitatorio ejercemos control sobre la fuerza constante a la que estamos sometidos; nos elevamos, mantenemos una postura erecta. Por el contrario, si nos dejamos vencer por el tirón gravitatorio no ejercemos ningún control sobre esta fuerza; descendemos hasta llegar a una postura horizontal. Como percibimos que los elementos de una imagen encuadrada también están sujetos a la fuerza de la gravedad, los que se encuentran situados en la parte superior han vencido el tirón gravitatorio, mientras que los situados en la parte inferior se han dejado vencer. Las líneas verticales son líneas que han superado el tirón gravitatorio y las líneas horizontales se han rendido. Debido a la anisotropía del

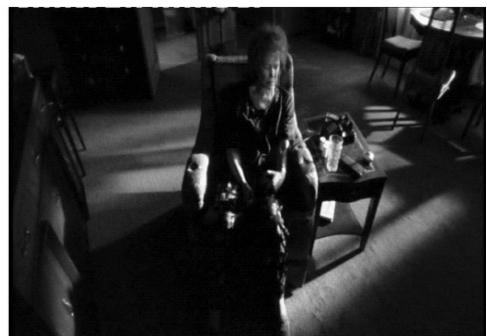


Ilustración 1. Frente a la imagen de la derecha, la imagen de la izquierda expresa que Sarah Goldfarb está hundida.

espacio, la diagonal que va de abajo-izquierda a arriba-derecha se percibe como ascendente, mientras que a la inversa se entiende como descendente (Arnheim, 1994:48). Desde las primeras reflexiones sobre el cine (cf. Eikhenbaum en Albera, 1998), se ha considerado que los picados y contrapicados pueden ser metafóricos. Según nuestra perspectiva, el origen de este significado tiene relación con estas metáforas primarias. Como el espectador se identifica con el punto de vista de la cámara, en el picado el personaje se sitúa por debajo y en el contrapicado se sitúa por encima. A veces, hay una razón literal para este punto de vista, por ejemplo, cuando es un plano subjetivo de alguien que está en un lugar más alto. Pero cuando no hay razón literal para que el personaje se nos muestre en una posición inferior a la nuestra como espectadores, entonces entendemos que es el personaje el que metafóricamente se encuentra abajo o arriba; es decir, que ha ganado o perdido control, estatus y/o felicidad.

En el filme *Réquiem por un sueño* podemos encontrar ejemplos del uso metafórico del picado y el contrapicado. Al comienzo del filme, el personaje de Sarah Goldfarb tiene un relativo control sobre su vida y la cámara se encuentra, aproximadamente, a la altura de los ojos (Ilustración 1, izquierda). En la segunda mitad de la película, cuando el personaje ya está perdiendo el control sobre el efecto de las anfetaminas que toma para adelgazar y decide aumentar la dosis, la cámara se sitúa por encima en planos cada vez más picados (Ilustración 1, derecha). Es decir, se muestra a Sara abajo del espectador porque “Sara está *hundida*, se está viniendo *abajo*” ya que es infeliz y ha perdido el control. Además del ángulo de la cámara, también cambia la iluminación, mucho más oscura, debido al uso de la metáfora primaria MALO ES OSCURO.

3.2 Entender es ver

La correlación entre la percepción visual y la conciencia de adquisición de conocimiento es la motivación de esta metáfora presente en “*Ve*o lo que me quieres decir” o “*No veo clara* la situación”.

Cuando en el filme *El Graduado* la señora Robinson se muestra desnuda ante Benjamin para hacerle una proposición sexual, se oye llegar el coche del señor Robinson y entonces el joven sale corriendo de la habitación. Durante unos segundos, la imagen permanece completamente desenfocada excepto un vaso que se encuentra en primer término (Ilustración 2, izquierda). Cuando llega a coger el vaso, la imagen se hace nítida. La imagen desenfocada es una metáfora visual de la confusión de Benjamin en esos momentos. Solo cuando coge el vaso y se calma, la imagen se enfoca. Mientras está alterado y confuso, *no ve*. Cuando se calma y empieza a ordenar sus ideas, *ve*.

Más adelante, en el filme se vuelve a utilizar esta metáfora primaria. Cuando Benjamin intenta confesar a Elaine con qué mujer había mantenido relaciones anteriormente, la imagen de la chica se mantiene desenfocada durante un largo rato (Ilustración 2, derecha). Verbalmente se diría que “Elaine *no ve* lo que Benjamin le quiere decir”. Poco a poco ella va entendiendo lo sucedido y entonces la imagen se enfoca. Es decir, “*lo ve claro*”, entiende lo sucedido. También aquí la imagen desenfocada metaforiza la confusión.



Ilustración 2. No ver claro por estar confuso.

3.3 Lo bueno es luminoso. lo malo es oscuro. Lo moralmente bueno es limpio

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



Ilustración 3. El lado oscuro de Benjamin.

En el filme *El Graduado* se manifiesta visualmente esta metáfora primaria cuando Benjamin confiesa que lo único que espera cada día son los encuentros sexuales con la señora Robinson y su cara se encuentra totalmente a oscuras (Ilustración 3). La habitación está perfectamente iluminada, así como la señora Robinson, solo está a oscuras Benjamin sin una causa objetiva. El personaje está hablando en ese momento, por lo que debería estar iluminado como en otras ocasiones. Que un personaje esté hablando a oscuras le otorga un significado distinto a si estuviera iluminado. Con la cara oscura, la confesión adquiere connotaciones negativas; Benjamin siente que lo que hace está mal. En resumen, la imagen es una metáfora visual del “lado *oscuro* de Benjamin”, una manifestación visual de la metáfora primaria LO MALO ES OSCURO.

3.4 La naturaleza de una entidad es su forma. la condición es forma. Lo normal es recto

La primera metáfora se origina por la correlación entre la forma de un objeto y su comportamiento, como sucede en “La democracia adquiere *diversas formas* en

distintos países”, o en “Hoy ha sido un día *redondo*”. LA CONDICIÓN ES FORMA presente en “No estoy en buena *forma*” se motiva por la correlación entre la condición de un objeto y su integridad, mientras que LO NORMAL ES RECTO se deriva de la tendencia perceptual de considerar las irregularidades como anomalías, la preferencia innata por la simetría/regularidad y la incapacidad de los objetos deformados para funcionar correctamente. Es el caso de “Nuestros planes se han *torcido*” o “Siempre ha actuado con *rectitud*”. Resumiendo, concebimos que las entidades tienen forma y que la forma normal es recta.



Ilustración 4. La realidad está deformada.

Una muestra de las metáforas primarias LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA, CONDICIÓN ES FORMA y LO NORMAL ES RECTO la podemos encontrar en la película *Requiem por un sueño*. Sarah Goldfarb acude a la consulta del médico cuando ya está totalmente afectada por las drogas que toma para adelgazar. La escena ha sido filmada con un objetivo gran angular ojo de pez para producir una imagen deformada (Ilustración 4). Esta deformación es una manifestación visual de la condición alterada y anormal del personaje. Las características del objetivo gran angular se usa en ocasiones en este sentido, tanto en esta película como en otras, para metaforizar lo anormal como torcido.

3.5 El afecto es calor

La correlación entre afecto y proximidad física, junto con la calidez que sentimos, es el origen de EL AFECTO ES CALOR, la segunda metáfora primaria presente en ejemplos como “Me acogieron *calurosamente*” o “Es una persona *fría*”.

Pawlik (1996) demuestra una relación sinestésica entre color y temperatura. De forma resumida, el amarillo, pero sobre todo el naranja y el rojo son colores que transmiten sensación de calor, energía y fuerza, mientras que el verde azulado, azul verdoso, azul y azul violáceo son colores que transmiten sensación de frío y lejanía (Pawlik, 1996: 62-63). Es necesario especificar que estas sensaciones que transmiten los colores no son debidas a la convención sino que tiene bases neurofisiológicas (Marks, 1996).



Ilustración 5. Una relación cálida (izquierda) y una relación fría (derecha).

Si el afecto es calor y existe una relación entre calor y color, podemos afirmar que el color de la puesta en escena puede metaforizar el afecto. Es decir, EL AFECTO ES CALOR (COLORES NARANJAS/ROJOS) y LA FALTA DE AFECTO ES FRÍO (COLORES AZULES/VERDES). Por ejemplo, en la película *Requiem por un sueño*, cuando los personajes Harry y Marion mantienen una buena relación amorosa la puesta en escena incluye colores cálidos (Ilustración 5, izquierda) mientras que cuando la pareja está rota, toda la imagen es azulada (Ilustración 5, derecha). No son escenas aisladas ya que la película parte de escenas muy iluminadas y colores cálidos cuando las relaciones van aparentemente bien, a escenas oscuras y colores fríos cuando los personajes se sienten cada vez más solos y destruidos.

3.6 Intimidad emocional es proximidad. Las relaciones son recintos

La correlación entre intimar emocionalmente con una persona y permitir su cercanía física es la motivación de esta metáfora presente en “Últimamente mi hermana y yo nos hemos alejado”. Esta metáfora primaria se relaciona con LAS RELACIONES SON RECINTOS, metáfora primaria no incluida en el listado de Grady sino en el de Lakoff y Johnson (1999). Esta metáfora primaria, que se origina porque viven en un mismo espacio las personas con una relación íntima o familiar, se manifiesta en expresiones como “Es un grupo de amigos muy cerrado” o “Es una relación excluyente”.

En la película *Requiem por un sueño*, los personajes Marion y Harry mantienen una relación amorosa. En una escena, los dos hablan de lo que sienten el uno por el otro. Sin embargo, no se encuentran en único encuadre del mismo plano, sino que la pantalla está dividida en dos (Ilustración 6). Este recurso ha sido usado en otros filmes para mostrar dos acciones paralelas que suceden al mismo tiempo, como cuando, por ejemplo, dos personas hablan por teléfono. En estos casos, los personajes se encuentran en distintos lugares pero haciendo la misma acción. Sin embargo, aquí los personajes están uno al lado del otro, acariciándose y hablando de lo que sienten. Están hablando de lo importantes que son el uno para el otro y literalmente están unos al lado del otro pero la imagen no nos los muestra en el mismo recinto, sino cada uno en su encuadre; metafóricamente no están en el mismo recinto. Se encuentran uno al lado del otro pero no están *incluidos* en el mismo marco. Como entendemos que LAS RELACIONES SON RECINTOS, al situar a Harry y a Marion en encuadres distintos la



Ilustración 6. Una pareja poco unida.

imagen adquiere un significado metafórico. Podríamos decir que “no se *incluyen* el uno al otro, *no forman una pareja unida*.”

3.7 Una circunstancia es un lugar. Las circunstancias son entornos

La asociación entre nuestra localización y las circunstancias que nos afectan es el origen de UNA CIRCUNSTANCIA ES UN LUGAR, presente en “Me has dejado en *mal lugar*” o “¿En qué *lugar* se encuentra nuestra relación?” Esta metáfora primaria se relaciona con LAS CIRCUNSTANCIAS SON ENTORNOS que se origina por la correlación entre el ambiente físico y nuestro estado mental, por lo que los ejemplos son parecidos: “He alcanzado una *buena posición* en la vida” y “Ella se encuentra en un *lugar difícil*”.

Para Giannetti (1975: 193), el encuadre puede ser una metáfora del confinamiento tanto literal como psicológico. En la película *El Graduado* encuentra un ejemplo de este último cuando la señora Robinson intenta seducir a Benjamin. La composición de los planos de cada uno de ellos es muy diferente. Mientras que el de la mujer es un encuadre holgado (Ilustración 7, izquierda), el del graduado es mucho más cerrado, debido a que el hombro desnudo de la mujer pasa justo por su cuello y las líneas del fondo reducen aún más el margen espacial (Ilustración 7, derecha). La diferencia en la composición de los dos planos metafórica la concepción de las diferentes circunstancias de la señora Robinson y de Benjamin. Ella domina la situación, se encuentra en su casa y declara sus intenciones abiertamente, mientras que él se encuentra *acorralado, asfixiado*, sin saber cómo *salir de la encerrona*. Nichols expresa visualmente mediante el encuadre esta *asfixia* metafórica producida por el cuerpo desnudo de la señora Robinson. Benjamin no encierra a la señora Robinson,



Ilustración 7. Una posición cómoda (izquierda) e incómoda (derecha).

mientras que la señora Robinson *encierra* a Benjamin, lo *aprisiona* visualmente. Verbalmente podría traducirse como “La señora Robinson coloca a Benjamin en una *posición agobiante*”.

En este mismo film encontramos otra escena donde los encuadres distintos metaforizan situaciones distintas. Benjamin lleva a Elaine a casa después de pasar la tarde juntos (Ilustración 8, izquierda). Deciden estar juntos más tiempo y se dirigen al bar de un hotel pero, una vez allí, los empleados reconocen a Benjamin, ya que es el lugar donde se encuentra con la señora Robinson, madre de Elaine. En ese momento, el joven graduado se da cuenta del gran obstáculo que tiene su relación. La composición de la imagen cuando regresan es entonces muy distinta (Ilustración 8, derecha). Aunque se encuentran juntos en el coche, ya no parecen en el mismo encuadre. Tal y como están filmados ahora, aparece una línea vertical que los separa en dos cuadros distintos. El origen de esta composición se encuentra en la existencia de la metáfora primaria UNA CIRCUNSTANCIA ES UN LUGAR. Al volver del hotel la *posición* de los personajes es distinta. Antes, la situación es la de dos jóvenes que se gustan. Ahora, la situación presenta un cambio sustancial: los dos jóvenes se gustan pero la relación tiene obstáculos. Por tanto, los encuadres no pueden ser iguales porque las situaciones no los son. Cambia la *posición* porque cambia la valoración de la situación. Los personajes, aunque juntos, parecen separados por una línea vertical, incluida en la composición de la imagen, al existir un obstáculo para su *acercamiento*. Como concebimos que una pareja debe estar *unida* y formar parte de una misma unidad (LAS RELACIONES SON RECINTOS), Elaine y Benjamin no parecen *unidos* en una misma imagen, sino que la composición divide en dos el encuadre. Podemos verbalizar la metáfora visual del siguiente modo: “Elaine y Benjamin se encuentran en una *posición* que dificulta su *acercamiento*, que impide su *unión*, los *separa*”.



Ilustración 8. Una posición distinta porque hay un gran obstáculo que los separa.

Expresada visualmente, los personajes se encuentran en diferentes encuadres generados por la composición de la imagen. En resumen, la puesta en escena metaforiza visualmente la dificultad de la relación entre Elaine y Benjamin.

3.8 Importancia es talla/volumen

La correlación entre la talla/volumen de un objeto y el valor que le otorgamos al interactuar con él origina esta metáfora primaria presente en “Es un *gran* día” o “Ayer tuve un *pequeño* fallo”.

En el filme *El Graduado*, la señora Robinson intenta seducir a Benjamin mientras que éste intenta escapar de la incómoda situación. Cuando encuentra el momento, el joven decide irse pero la mujer le pide que le traiga el bolso como estratagema para que vuelva a estar cerca de ella. Benjamin sospecha que si sube otra vez las escale-

ras se volverá a colocar en una posición difícil pero no puede negarse a hacerle un favor. El encuadre muestra al personaje masculino mucho más pequeño que al personaje femenino (Ilustración 9, izquierda) y este encuadre se mantiene durante toda la conversación; no cambia a primeros planos. Durante todo el tiempo, Benjamin se mantiene con un tamaño muy pequeño y abajo del encuadre, mientras que la señora Robinson se encuentra de espaldas y ocupando todo el encuadre. Esta composición de la imagen metaforiza las diferencias entre los personajes basándose en las metáforas primarias IMPORTANCIA ES TALLA/VOLUMEN y ESTAR CONTROLADO ES ESTAR ABAJO. El protagonista es *más pequeño* que la mujer porque se siente *empequeñecido* ante ella y está en una posición *inferior* porque es fácilmente controlado por ella. Por el contrario, cuando más adelante en el filme Benjamin adquiere el valor para desvelar su relación, quien se encuentra *empequeñecida e inferior* es la señora Robinson (Ilustración 9, derecha). En este caso, la señora Robinson ya no es aquella señora imponente que le tenía controlado, sino una mujer insignificante que ya no le tiene controlado. En los dos casos, la imagen metaforiza la importancia y control de la señora Robinson sobre Benjamin.

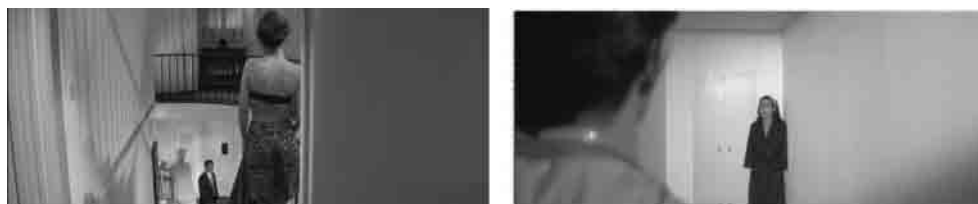


Ilustración 9. Sentirse empequeñecido e inferior.

4. Conclusiones

En este artículo hemos abordado la metáfora visual no como un artificio sino como un recurso básico para expresar determinados conceptos. Hemos partido de metáforas primarias para buscar manifestaciones visuales en dos filmes que destacan por su puesta en escena, y hemos encontrado ejemplos de INFELIZ ES ABAJO (Ilustración 1, izquierda), NO ENTENDER ES NO VER (Ilustración 2), LO MALO ES OSCURO (Ilustración 3; Ilustración 1), LO ANORMAL ES TORCIDO (Ilustración 4), EL AFECTO ES CALOR-COLOR (Ilustración 5), LAS RELACIONES SON RECINTOS (Ilustración 6 y 8), UNA CIRCUNSTANCIA ES UN LUGAR/ENTORNO (Ilustración 7 y 8), IMPORTANCIA ES TALLA/VOLUMEN (Ilustración 9) y ESTAR CONTROLADO ES ESTAR ABAJO (Ilustración 9). Los ejemplos aportados no son metáforas llamativas o incluso pueden haberse convertido en clichés, pero conceptualizan metafóricamente, por procedimientos de la puesta en escena, conceptos como la maldad, la importancia, el control, el amor o la confusión. En algunos casos los fragmentos han sido citados ya como metáforas visuales en la bibliografía. La aportación del artículo en estos casos ha sido encontrar su origen cognitivo.

El análisis sugiere que existen manifestaciones visuales de metáforas primarias en el discurso audiovisual. Del mismo modo que decimos de una persona confusa que “*no ve las cosas claras*” porque conceptualizamos el entendimiento como visión, se utiliza una imagen desenfocada para expresar confusión. Del mismo modo que decimos de una relación “*que tiene barreras*” porque conceptualizamos las re-

laciones emocionales como recintos únicos y cerrados, se filma a los personajes de modo que quedan situados en encuadres/recintos distintos.

Las metáforas visuales tratadas son equivalentes a las cine-metáforas descritas por Eikhenbaum o Imágenes Verbales de Carroll, aunque con la diferencia de que concebimos que no se fundamenta en una metáfora verbal, sino en una metáfora cognitiva que también se manifiesta verbalmente. Se puede concluir, al contrario de lo afirmado por Metz o Mitry, que la metáfora en el cine no se basa solo en una comparación, sino que, en ocasiones, también tiene el mismo origen cognitivo que otras metáforas verbales usadas tanto en el lenguaje cotidiano como en el literario.

Todos los ejemplos son monomodales y suceden dentro del plano. Ninguno obstruye el seguimiento de la acción, una estrategia que prevalece en el cine occidental según Whittock, porque son manifestaciones visuales de metáforas primarias que utilizamos en nuestro razonamiento diario. Frente a estas metáforas, existen otras más marcadas o evidentes que se emplean en determinados ámbitos, como la publicidad. No han sido objeto de este artículo puesto que nos hemos centrado en manifestaciones visuales de metáforas primarias, un campo todavía poco explorado. En futuros trabajos sería interesante investigar qué metáforas primarias tienen presencia en el discurso audiovisual y cuáles no, qué procedimientos de la puesta en escena se relacionan con metáforas primarias, y cuál es la trayectoria de determinadas metáforas visuales basadas en metáforas primarias a lo largo de los años, de los géneros o de los movimientos estilísticos. Igualmente, consideramos que puede ser muy revelador el análisis de metáforas primarias en determinados autores. Además, la investigación debe ser completada con las manifestaciones multimodales de las metáforas primarias.

Referencias bibliográficas

- ALBERA, François (comp.) (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós, pp. 45-75.
- ARNHEIM, Rudolf (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós [1932].
- ARNHEIM, Rudolf (1994). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial [1954].
- BALÁZS Béla (1978). *Evolución y esencia de un Arte Nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARCELONA, Antonio (2000). Notas sobre la Teoría Cognitiva de la Metonimia y su Poder Explicativo. **En:** RUIZ DE MENDOZA IBÁÑEZ, F.J. (ed.). *Panorama actual de la lingüística aplicada*, vol. II.
- CARROLL, Noël (1980). Language and Cinema: Preliminary Notes for a Theory of Verbal Images. *Millennium Film Journal* 7/8/9, pp. 186-217.
- CARROLL, Noël (1994). Visual Metaphor. **En:** HINTIKKA, Jaakko (ed.). *Aspects of Metaphor*. Dordrecht: Kluwer Academic Publisher, pp.189-223.
- CLIFTON, N. Roy (1983). *The Figure in Film*. London: Associated University Presses.
- CUENCA, María Josep; HILFERTY, Joseph (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel Lingüística.

- DAMASIO, Antonio (1994). *Descarte's error*. New York: Grosset-Putman.
- DART, Peter (1968). Figurative Expression in the Film. *Speech Monographs*, n° 35, pp. 170-174.
- EISENSTEIN, S.M. (1991). Montage 1937. **En:** GLENNY, Michael; TAYLOR, Richards (coeds.) (1991). *Towards a Theory of Montage*. London: British Film Institut.
- FORCEVILLE, Charles (1998). *Pictorial Metaphor in Advertising*. Londres: Routledge [1996].
- FORCEVILLE, Charles (2002). The identification of target and source in pictorial metaphors. **En:** *Journal of Pragmatics*, n° 34, pp. 1-14.
- FORCEVILLE, Charles (2006). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitive framework: Agendas to research. **En:** KRISTIANSEN, Gitte et al. (eds.). *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, pp. 379-402.
- FORCEVILLE, Charles (2008). Metaphor in pictures and multimodal representations. **En:** GIBBS, Raymond W. Jr. (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 462-482.
- FORCEVILLE, Charles; Urios-Aparisi, Eduardo (eds.) (2009). *Multimodal Metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- GECK SCHELD, Sabine (2002). *Estudio contrastivo de los campos metafóricos en alemán y español. Una aportación a la semántica contrastiva*. Tesis Doctoral de la Universidad de Valladolid publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GIANNETTI, Louis D. (1972). Cinematic Metaphors. **En:** *Journal of Aesthetic Education* n° 6 (4), pp. 46-91.
- GIANNETTI Louis D. (1975). *Godard and Others. Essays on Film Form*, London: Tantivy Press.
- GRADY, Joseph (1997). *Foundations of meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes*. Tesis Doctoral de la Universidad de California, Berkeley.
- GRADY, Joseph (1999). A typology of motivation for conceptual metaphor: Correlation vs. resemblance. **En:** GIBBS R.W.; STEEN, G. (eds.). *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 79-100.
- GRADY, Joseph (2005). Primary metaphors as input to conceptual integration. **En:** *Journal of Pragmatics*, n° 37, pp 1595-1614
- JOHNSON, Mark (1987). *The body in the mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LAKOFF, George (1993). The Contemporary Theory of Metaphor. **En:** ORTONY, Andrew (ed.). *Metaphor and Thought*. New York: Cambridge University Press, pp. 202-251.
- LAKOFF, George (2008). The neural theory of metaphor. **En:** GIBBS, Raymond W. Jr. (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 17-38.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1999). *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, pp. 46-47.
- LAUROT, Yves de (1970). From Logos to Lens. **En:** NICHOLS, Bill Nichols (Ed.) (1976). *Movies and Methods. An Anthology* (vol. 1). California: University of California University Press, pp. 578-582.

- MARKS, Lawrence E. (1996). On Perceptual Metaphor. **En:** *Metaphor and Symbolic Activity*, nº 11 (1), pp. 39-66.
- MARTIN; Marcel (1962). *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid: Rialp, [1955].
- METZ, Christian (2001). Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario. *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona, pp. 139-273.
- MITRY, Jean (1978). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI [1963].
- MORENO LARA, M^a Ángeles (2005). *La metáfora conceptual y el lenguaje periodístico: Configuración, interacciones y niveles de descripción*. Tesis Doctoral de la Universidad de la Rioja.
- ORTIZ, María J. (2010). Visual rhetoric: primary metaphors and symmetric object alignment. **En:** *Metaphor and Symbol*, nº 25(3), pp. 162-180.
- PAWLICK, Johannes (1996). *Teoría del color*. Barcelona: Paidós [1969].
- PRYLICK, Calvin (1975). The Film Metaphor-Metaphor: The Use of Language-Based Models in Film Study. *Literature/Film Quarterly*, nº 2, pp. 117-123.
- RUIZ DE MENDOZA IBAÑEZ, Francisco José (1999). *Introducción a la teoría cognitiva de la metonimia*. Granada: Lingüística y Método Ediciones.
- SANTOS DOMÍNGUEZ, Luis Antonio; ESPINOSA ELORZA, Rosa (1996). *Manual de semántica histórica*. Madrid: Síntesis.
- WHITTOCK, Trevor (1990). *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- YU, Ning (2008). Metaphor from body and culture. **En:** GIBBS, Raymond W. Jr. (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 247-261.