

aurora de habla: «La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante»⁶⁵. Es el poema el que engendra la imagen: la imagen poética «se convierte en un ser nuevo de nuestro lenguaje, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa; en otras palabras, es al tiempo un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser... Somos incapaces de pensar en un espacio que sería anterior al propio lenguaje»⁶⁶.

Por tanto, si la fenomenología de la imaginación se extiende más allá de la psicolingüística e incluso de la descripción del ver-como, quiere decir que sigue el hilo de la «resonancia»⁶⁷ de la imagen poética en la misma profundidad de la existencia. La imagen poética se convierte en un «principio psíquico». Lo que era «un nuevo ser del lenguaje» se convierte en un «incremento de conciencia», mejor, «en un crecimiento de ser»⁶⁸. Hasta en la «poética psicológica» y en los «sueños sobre el sueño», el psiquismo sigue siendo «enseñado» por el verbo poético. Incluso entonces, es necesario decir:

«¡Sí, verdaderamente, las palabras sueñan!»⁶⁹.

⁶⁵ *La Poétique de l'espace*, p. 7

⁶⁶ *Ibid.* Y también: «La novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad, del ser hablante. Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simple pero muy puramente, un origen. La fenomenología de la imaginación poética debe dedicarse, dentro de un estudio de la imaginación, a liberar este valor de origen de las diversas imágenes poéticas» (*ibid.*, p. 8).

⁶⁷ El término y el tema están tomados de E. Minkowski, *Vers une cosmologie*, cap. IX.

⁶⁸ *La Poétique de la rêverie*, pp. 2-5.

⁶⁹ *La Poétique de la rêverie*, p. 16.

ESTUDIO VII

METÁFORA Y REFERENCIA

A Mircea Eliade

¿Qué dice el enunciado metafórico acerca de la realidad?

Con esta pregunta, franqueamos el umbral del *sentido* hacia la *referencia* del discurso. Pero, ¿tiene sentido la pregunta? Es una cuestión que importa fijar con claridad.

I. LOS POSTULADOS DE LA REFERENCIA

El problema de la referencia se puede plantear en dos planos diferentes: el de la semántica y el de la hermenéutica. En el primer plano, sólo afecta a entidades de discurso del rango de la frase. En el segundo, concierne a entidades de mayor dimensión que la frase. El problema adquiere su verdadera dimensión en este segundo plano.

En cuanto postulado de la semántica, la exigencia de referencia supone que conoce perfectamente la distinción entre semiótica y semántica, explicada en los estudios anteriores. Hemos visto que esta distinción pone de relieve el carácter esencialmente sintético de la operación central del discurso, la predicación; enfrenta esta operación al simple juego de diferencias y de oposición entre significantes y significados en el código fonológico y en el lexical de una lengua dada. Significa además que la *intención* del discurso, correlativo de toda la frase, es irreductible a lo que en semiótica se llama significado, que no es más que la contrapartida del significante de un signo en el interior del código de la lengua. Tercera implicación de la distinción entre semiótica y semántica que nos importa aquí: sobre la base del acto predicativo, la intención del discurso tiende a un real extralingüístico que es su referente. Mientras que el signo sólo remite a otros signos dentro de la inmanencia del sistema, el discurso tiende a las cosas. El signo difiere del signo, el discurso se refiere al mundo. La diferencia es semiótica; la referencia, semántica: «En semiótica, nunca nos ocupamos de la relación del signo con las cosas denotadas, ni de las conexiones entre la lengua y el mundo»¹. Pero hay que ir más allá de la simple oposición

¹ F. Benveniste, «La forme et le sens dans le langage», en: *Le langage, Actes du XIII^e Congrès des sociétés philosophiques de langue française*, (Neuchâtel 1967), p. 35.

entre el punto de vista semiótico y el semántico, y subordinar claramente el primero al segundo; los dos planos del signo y del discurso no son sólo distintos: el primero es una abstracción del segundo. En último análisis, el signo debe su propio sentido de signo a su uso en el discurso; ¿cómo sabríamos que un signo *vale por...*, si no recibiese, de su *empleo* en el discurso, su objetivo, que lo vincula a aquello *para lo que vale*? La semiótica, en cuanto recluida en el mundo de los signos, es una abstracción de la semántica, que pone en relación la constitución interna del sentido con el objetivo trascendente de la referencia.

Esta distinción del sentido y de la referencia, que Benveniste establece en toda su generalidad, había sido introducida ya por Gottlob Frege, pero dentro de los límites de una teoría lógica. Nuestra hipótesis de trabajo es que esta distinción vale en principio para todo el discurso.

Recordemos la distinción de Frege entre *Sinn* (sentido) y *Bedeutung* (referencia o denotación)². El sentido es *lo que dice* la proposición; la referencia o la denotación, *aquello sobre lo que se dice* el sentido. Por tanto —dice Frege—, aquello que es preciso pensar es «el vínculo regular entre el signo, su sentido y su denotación» (trad. fr., 104). Este vínculo regular es «tal que al signo le corresponde un sentido determinado y al sentido una denotación determinada, mientras que una sola denotación (un solo objeto) es susceptible de más de un signo» (*ibíd.*). Así, «la denotación de “estrella de la noche” y la de “estrella de la mañana” sería la misma, pero su sentido, diferente» (103). La ausencia de una relación mutua entre sentido y referencia es característica de las lenguas vulgares y distingue a éstas de un sistema de signos perfectos. El hecho de que al sentido de una expresión gramaticalmente bien construida pueda no corresponderle ninguna denotación, no invalida la distinción; pues carecer de denotación es también un rasgo de denotación, que confirma que la cuestión de la denotación está siempre abierta por la del sentido.

Se podrá objetar que Frege, a diferencia de Benveniste, aplica su distinción principalmente a las palabras y más en concreto a los *nombres propios*, y no a la proposición entera, es decir, en el lenguaje de Benveniste, a la intención de toda la frase. En efecto, él define en primer lugar la denotación del nombre propio, que es «el objeto mismo

² G. Frege, «Über Sinn und Bedeutung»: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100 (1892).

que nosotros designamos con ese nombre» (106). El enunciado entero, considerado desde el punto de vista de su denotación, realiza la función de un nombre propio respecto al conjunto de cosas que «designa». Esto permite escribir: «Un nombre propio (palabra, signo, combinación de signos, expresión) expresa su sentido, denota o designa su denotación» (107). En efecto, cuando pronunciamos un nombre propio —la luna— nos limitamos a hablar de nuestra representación (es decir, de un acontecimiento mental inscrito en el tiempo); pero «tampoco nos contentamos con el sentido» (con el objeto ideal, irreducible a cualquier acontecimiento mental); además, «suponemos una denotación» (107). Precisamente esta suposición es la que nos induce a error; pero si nos equivocamos, es porque la exigencia de una denotación pertenece al «designio tácitamente implicado en la palabra y en el pensamiento» (108). Este designio es el «deseo de la verdad»: «por tanto, la búsqueda y el deseo de la verdad nos impulsan a pasar del sentido a la denotación» (109). Este deseo de la verdad anima toda la proposición en cuanto es asimilable a un nombre propio; pero, para Frege, la proposición tiene una denotación por mediación del nombre propio: «Pues el predicado se afirma o se niega de la denotación de ese nombre. Si no se le reconoce la denotación, tampoco puede atribuírsele o negársele un predicado» (109).

Por tanto, la oposición entre Benveniste y Frege no es total. Para Frege, la denotación se comunica del nombre propio a la proposición entera que se convierte, en cuanto a la denotación, en el nombre propio de un conjunto de cosas. Para Benveniste, la denotación se comunica de la frase entera a la palabra, por repartición en el interior del sistema. La palabra, por su *empleo*, adquiere un valor semántico, que es su sentido particular en *ese* empleo concreto. Entonces la palabra tiene un referente, «que es el objeto particular al que corresponde la palabra en lo concreto de la circunstancia o del uso»³. La palabra y la frase son, pues, los dos polos de la misma entidad semántica; juntas tienen sentido (siempre en la acepción semántica) y referencia.

Las dos concepciones de la referencia son complementarias y recíprocas: ya nos elevemos, por composición sintética, del nombre propio a la proposición, ya descendamos, por disociación analítica, del enunciado a la unidad semántica de la palabra. Al cruzarse, las dos interpretaciones de la referencia crean la configuración polar de la propia refe-

³ É. Benveniste, *op. cit.*, p. 37.

rencia, que puede llamarse *objeto*, si consideramos el referente del nombre, o *estado de cosas*, si nos fijamos en el referente de todo el enunciado.

El *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein⁴ nos ofrece una representación exacta de esta polaridad del referente: define el mundo como totalidad de hechos (*Tatsachen*), no de cosas (*Dinge*) (I, 1); luego define el hecho como «la existencia de estados de cosas» (*das Bestehen von Sachverhalten*) (2,0); y expone que el estado de cosas es una combinación de objetos (cosas) (*eine Verbindung von Gegenständen, Sachen, Dingen*) (2, 01). La dualidad objeto-estado de cosas responde así, desde el lado del mundo, a la de nombre-enunciado en el lenguaje. En cambio, Strawson, en los *Individuals*⁵, vuelve a la postura estricta de Frege: la referencia se une a la función de identificación singular, contenida en el nombre, lógicamente, *propio*; el predicado no identifica, caracteriza; no hace referencia en cuanto tal a nada: éste fue el error de los realistas, en el problema de los universales: conferir un valor de existencia a los predicados; la asimetría es total entre la función identificante y la predicativa; sólo la primera plantea una cuestión de existencia; la segunda, no. Así, pues, la proposición hace referencia globalmente a algo a través de la función de identificación singular de uno de sus términos. John Searle, en *Speech Acts*⁶, no duda en presentar en forma de postulado la tesis de que algo debe existir para que algo pueda ser identificado. Este postulado de existencia como fundamento de identificación es, en último análisis, lo que Frege tenía presente cuando decía: no nos contentamos con el sentido, suponemos una denotación.

Pero el postulado de la referencia exige una elaboración distinta cuando afecta a las entidades particulares del discurso que llamamos «textos», por tanto, composiciones de mayor extensión que la frase. La cuestión compete, a partir de ahora, a la hermenéutica más que a la semántica; para ésta, la frase es a la vez la primera y la última entidad.

El problema de la referencia se plantea en términos singularmente más complejos, pues ciertos textos, llamados literarios, parecen representar una excepción a la exigencia de referencia expresada por el postulado anterior.

⁴ L. Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung* (1922).

⁵ P. F. Strawson, *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics* (London 1959).

⁶ J. Searle, *Speech Acts* (Cambridge 1969).

El texto es una realidad compleja de discurso cuyos caracteres no se reducen a los de la unidad de discurso o frase. Por texto, no entiendo sólo ni principalmente la escritura, aunque ésta plantea por sí misma problemas originales que interesan directamente a la referencia; entiendo, prioritariamente, la producción del discurso como una obra. Con la obra, como la palabra indica, nuevas categorías, esencialmente prácticas, surgen en el campo del discurso, categorías de la producción y del trabajo. En primer lugar, el discurso es la sede de un trabajo de composición, o de «disposición» —para emplear una vez más la palabra de la antigua retórica—, que hace de un poema o de una novela una totalidad irreductible a una simple suma de frases. En segundo lugar, esta «disposición» obedece a reglas formales, a una codificación, que no es de lengua, sino de discurso, y que hace de éste lo que llamamos poema o novela. Este código es el de los «géneros» literarios, géneros que regulan la praxis del texto. Finalmente, esta producción codificada) desemboca en una obra singular: el poema o la novela. Este tercer rasgo es lo más importante; lo podemos llamar estilo. Con G. G. Granger⁷, lo definimos como aquello que hace de la obra una individualidad singular. Es lo más importante porque es lo que distingue de modo irreductible las categorías prácticas de las teóricas; Granger recuerda a este respecto un texto conocido de Aristóteles: producir es producir singularidades⁸; en cambio, una singularidad, inaccesible a la consideración teórica que se detiene en la última especie, es el correlativo de un hacer.

A este objeto va dirigido el trabajo de interpretación; es el texto como obra: disposición, pertenencia a géneros, realización en un estilo singular, son las categorías propias de la producción del discurso como obra.

Esta realización específica del discurso precisa una formulación apropiada del postulado de referencia. A primera vista, podría parecer suficiente formular el concepto fregeano de referencia sustituyendo únicamente una palabra por otra; en lugar de decir: no nos contentamos con el sentido, suponemos además la denotación, diremos: no nos contentamos con la estructura de la obra, suponemos su mundo. En

* Denotación.

⁷ G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style* (Paris 1968).

⁸ El autor coloca como epígrafe de su obra este texto tomado de la *Metafísica* de Aristóteles (I 981 a 15): «Toda práctica y toda producción recaen sobre lo individual: no es al hombre, en efecto, a quien cura el médico, a no ser accidentalmente, sino a Callias o a Sócrates, o a algún otro individuo así designado, que resulta ser, al mismo tiempo, hombre.»

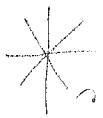
Texto como obra y sus características

(¿objeto? 2)

El estilo es, al parecer, un rasgo de apreciación estética.

St. Pero no todo individualidad es un objeto efectivo.

Existencia como fundamento de identificación



efecto, la estructura de la obra es su sentido; el mundo de la obra, su denotación. Esta sencilla sustitución de términos es suficiente en una primera aproximación. La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su «disposición», de su «género» y de su «estilo». En otro trabajo, opongo este postulado a la concepción romántica y psicologizante de la hermenéutica de Dilthey y de Schleiermacher, para quienes la ley suprema de la interpretación es la búsqueda de una congenialidad entre el alma del autor y la del lector. A esta búsqueda a menudo imposible, siempre desorientadora, de una intención oculta tras la obra, opongo otra orientada al mundo desplegado ante la obra. En el presente trabajo no discutimos sobre la hermenéutica romántica, sino sobre el derecho a pasar de la estructura —que es al conjunto de la obra lo que el sentido al enunciado simple— al mundo de la obra, que es a ésta lo que la denotación al enunciado.

Este paso exige una justificación distinta en razón de la naturaleza específica de ciertas obras, las «literarias». La producción del discurso como «literatura» significa precisamente que se *suspende* la relación del sentido con la referencia. La «literatura» vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación, sólo connotaciones. Esta objeción no extrae sus argumentos sólo del examen interno de la obra literaria, como veremos más adelante, sino de la propia teoría de la denotación de Frege. En efecto, ésta implica un principio interno de limitación que define su propio concepto de verdad. El deseo de verdad que impulsa a avanzar desde el sentido a la denotación sólo lo asigna Frege a los enunciados de la ciencia, y parece que lo niega a los de la poesía. Considerando el ejemplo de la epopeya, Frege sostiene que el nombre propio «Ulises» no tiene denotación, «únicamente el sentido de las proposiciones y las representaciones o sentimientos, que este sentido despierta, mantienen cautiva la atención» (*op. cit.*, 109). Así pues, el placer artístico, a diferencia del examen científico, parece vinculado a «sentidos» desprovistos de «denotación».

Todo mi esfuerzo tiende a suprimir esta limitación de la denotación de los enunciados científicos. Por eso implica una discusión distinta apropiada a la obra literaria y una segunda formulación del postulado de la referencia, más compleja que la primera que doblaba simplemente el postulado general según el cual todo sentido requiere referencia o denotación. Esta formulación ~~no enuncia así por su propia estructura,~~

Una primera
definición de
hermenéutica

Suspensión
literaria
de la
referencia
denotativa

la obra literaria sólo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O con otras palabras: en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, en favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso.

Este postulado nos lleva al problema de la metáfora. En efecto, puede ser que el enunciado metafórico sea precisamente el que muestra con claridad esta relación entre la referencia suspendida y la desplegada. Así como el enunciado metafórico alcanza su sentido como metafórico sobre las ruinas del sentido literal, también adquiere su referencia sobre las ruinas de lo que podemos llamar, por simetría, su referencia literal. Si es verdad que el sentido literal y el metafórico se distinguen y articulan en una interpretación, también en una interpretación, gracias a la suspensión de la denotación de primer rango, se libera otra de segundo rango, que es propiamente la denotación metafórica.

Reservo para el *Estudio VIII* el problema de saber si, en este proceso, nuestros conceptos de realidad, de mundo, de verdad son firmes y seguros. Pues ¿sabemos el significado de realidad, mundo, verdad?

2. ALEGACIONES CONTRA LA REFERENCIA

Hoy encuentra numerosas objeciones la idea de que el enunciado metafórico pueda suscitar una pretensión de la verdad; estas objeciones no se reducen al prejuicio que proviene de la concepción retórica discutida en los estudios anteriores, de que la metáfora, al no implicar ninguna información nueva, es puramente ornamental. La estrategia del lenguaje, característica de la producción del discurso en forma de «poema», parece constituir un formidable *contra-ejemplo* que impugna la universalidad de la relación referencial del lenguaje con la realidad.

Precisamente esta estrategia del lenguaje aparece no cuando hablamos de unidades de discurso, de frases, sino al hablar de totalidades de discurso, de obras. El problema de la referencia se ventila aquí en el plano no de cada frase, sino del «poema» considerado según los tres criterios de la obra: «disposición», subordinación a un «género», producción de una entidad «singular». Si el enunciado metafórico debe tener una referencia, ésta provendrá del poema en cuanto totalidad

ordenada, genérica y singular. En otras palabras, la metáfora dice algo sobre algo en cuanto es un «poema en miniatura», en expresión de Beardsley⁹.

Pero la estrategia de lenguaje propio de la poesía, es decir, de la producción del poema, parece consistir en la constitución de un sentido que intercepta la referencia y, en definitiva, anula la realidad.

El nivel propio del argumento es el de la «crítica literaria», una disciplina a escala del discurso realizado como obra. Pero la crítica literaria saca sus argumentos de un análisis puramente lingüístico de la función poética, que Roman Jakobson sitúa dentro del marco más general de la comunicación por el lenguaje. Como se sabe, Roman Jakobson¹⁰, preocupado por la expresión sintética, ha intentado abarcar la totalidad de los fenómenos lingüísticos partiendo de los «factores» que contribuyen al proceso de la comunicación verbal; a los seis «factores» de la comunicación —destinatario, emisor, código, mensaje, contacto y contexto— hace corresponder seis «funciones», según que se haga hincapié preferentemente sobre uno u otro: «La estructura verbal de un mensaje depende ante todo de una función predominante, pero no exclusiva» (*op. cit.*, 214). Así, al emisor corresponde la función emotiva; al destinatario, la conativa; al contacto, la fáctica; al código, la metalingüística; al contexto, la referencial. La función «poética» —la que nos interesa ahora— corresponde al realce del mensaje por sí mismo (*for its own sake*): «Esta función, que manifiesta el aspecto palpable de los signos, acrecienta de ese modo la dicotomía fundamental entre signos y objetos» (218). Esta definición sitúa de entrada la función poética del lenguaje en oposición a la función referencial por la que el mensaje se orienta hacia el contexto no lingüístico.

Antes de seguir adelante, se imponen dos observaciones. En primer lugar, debe comprenderse que este análisis se dirige a la «función poética» del lenguaje y no define el «poema» como «género literario»; igualmente, enunciados aislados (*I like Ike*) pueden interrumpir el curso de un discurso prosaico referencial y recalcar esta parte del mensaje y esta anulación del referente que caracteriza a la función poética. Por tanto, según Jakobson, no hay que identificar lo poético con el poema. Además, la prevalencia de una función no significa la abolición

⁹ M. C. Beardsley, *Aesthetics* (New York 1958), p. 134.

¹⁰ R. Jakobson, *op. cit.*, p. 213s.

de las demás; sólo se altera su jerarquía. Los mismos géneros poéticos se distinguen por la manera como las otras funciones interfieren con la función poética: «las particularidades de los diversos géneros poéticos implican la participación, junto a la función poética predominante, de las otras funciones verbales, en un orden jerárquico variable. La poesía épica, centrada en la tercera persona, echa mano en gran medida de la función referencial; la poesía lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva; la función de la segunda persona viene marcada por la conativa y se caracteriza por su aspecto de súplica o exhortación, según que la primera persona esté subordinada a la segunda o ésta a aquélla» (219). Así pues, este análisis de la función poética no constituye más que un momento preparatorio de la determinación del poema en cuanto obra.

La lingüística general de Roman Jakobson ofrece un segundo instrumento de análisis que relaciona la teoría de la función poética con la teoría de la estrategia del discurso propia del poema. La función poética se distingue por el modo como los dos ordenamientos fundamentales —selección y combinación— se relacionan entre sí. Ya hemos hablado de esta teoría de Roman Jakobson en el marco de nuestro estudio sobre la «Función de la semejanza»¹¹. Volvemos ahora sobre ella en la perspectiva, algo diferente, de la referencia. Recordemos el argumento principal: las operaciones del lenguaje se pueden representar por la intersección de dos ejes ortogonales; en el primero, el de las combinaciones, se anudan las relaciones de contigüidad y, por consiguiente, las operaciones de carácter sintagmático; en el segundo, el de las sustituciones, se efectúan las operaciones basadas en la semejanza que son constitutivas de todas las organizaciones paradigmáticas. La elaboración de todo mensaje descansa en el juego de estos dos modos de ordenamiento. Por tanto, lo que caracteriza la función poética es la alteración de la relación de las operaciones situadas en uno u otro eje: «la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación» (220). ¿En qué sentido? En el lenguaje ordinario, el de la prosa, el principio de equivalencia no sirve para formar la secuencia, sino únicamente para escoger dentro de una esfera de semejanza las palabras convenientes; la anomalía de la poesía estriba precisamente en que la equivalencia no sirve sólo para la selección, sino para la conexión. En otras palabras, el principio de

¹¹ *Estudio VI*, 1.

equivalencia sirve para constituir la secuencia; en poesía, podemos hablar de un «uso secuencial de unidades equivalentes» (función de las cadencias rítmicas, de las semejanzas y de las oposiciones entre sílabas, equivalencias métricas y repeticiones periódicas de rimas en la poesía rimada, alternancias de largas y breves en la poesía acentuada). En cuanto a las relaciones de sentido, proceden de alguna manera de esta recurrencia de la forma fónica; una «vecindad semántica» (234) e incluso una «equivalencia semántica» (235) provienen de la exigencia de rimas: «En poesía, toda similaridad aparente en el sonido se evalúa en términos de similaridad y disimilaridad en el sentido» (240).

¿Qué consecuencias tiene esto para la referencia? El problema no queda resuelto con el análisis precedente, que concierne a lo que podríamos llamar la estrategia del sentido. Lo que acabamos de llamar «equivalencia semántica» afecta al juego del sentido. Pero precisamente ese juego del sentido es el que garantiza lo que el ensayo «Lingüística y poética» había llamado la acentuación del mensaje por sí mismo y por tanto la anulación de la referencia. La proyección del principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de combinación es lo que asegura el relieve del mensaje. Así pues, lo que en el primer artículo era tratado como efecto de sentido, en «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia» lo es como proceso.

La crítica literaria empalma exactamente en este punto.

Pero no dejemos a Roman Jakobson sin haber recogido de él una preciosa sugerencia cuya importancia y sentido sólo veremos al final de este estudio. La equivalencia semántica inducida por la equivalencia fónica entraña una ambigüedad que afecta a todas las funciones de la comunicación; el emisor se desdobra (el yo del héroe lírico o del narrador de ficción); igualmente, el destinatario (el *vosotros* del destinatario supuesto en los monólogos dramáticos, en las súplicas, en las epístolas). De aquí la consecuencia más importante: lo que sucede en poesía, no es la supresión de la función referencial, sino su alteración profunda por el juego de la ambigüedad: «La supremacía de la función poética sobre la referencial no anula la referencia (la denotación), sino que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y, además, una referencia desdoblada. Esto aparece perfectamente subrayado en los preámbulos de los cuentos de hadas de numerosos pueblos; por ejemplo, el exordio habitual de los narradores mallorquines: «*Aixo era y no era*» (238-239).

Guardemos en reserva esta noción de referencia desdoblada, y el

Ambigüedad:
referencia
desdoblada

✱

admirable «*Aixo era y no era*», que contiene *in nuce* cuanto puede decirse sobre la verdad metafórica. Pero antes hay que llegar hasta el final del alegato contra la referencia.

La corriente dominante de la crítica literaria, tanto americana como europea, no estudia y analiza la referencia desdoblada sino fundamentalmente la ruina de la referencia. En efecto, este tema parece concordar mejor con el rasgo principal de la poesía: «[la] posibilidad de reiteración, inmediata o diferida, [la] cosificación del mensaje poético y de sus elementos constitutivos, [la] conversión del mensaje en una cosa que dura» (*ibíd.*, 239).

Esta última expresión —la conversión del mensaje en algo que dura— puede servir de exergo a toda una serie de trabajos de «Poética», para los que la captación del sentido en el recinto sonoro constituye lo fundamental de la estrategia del discurso en poesía. La idea es antigua; ya Pope decía: «*The sound must seem an echo to the sense.*» Valéry ve en la danza, que no va a ninguna parte, el modelo del acto poético. Para el poeta reflexivo, el poema es una larga oscilación entre el sentido y el sonido. Igual que la escultura, la poesía convierte el lenguaje en material, labrado para sí mismo; este objeto sólido «no es la presentación de algo, sino de sí mismo»¹². En efecto, el juego de espejos entre el sentido y el sonido absorbe en cierto modo el movimiento del poema que no se entrega hacia fuera sino hacia dentro. Para expresar esta mutación del lenguaje, Wimsatt ha creado la expresión sugestiva de *Verbal Icon*¹³, que recuerda no sólo a Peirce, sino a la tradición bizantina, para la que el icono es una cosa.

El poema es un icono y no un signo. El poema es. Tiene una «solidez icónica» (*The Verbal Icon*, 231). El lenguaje adquiere en este caso la consistencia de una materia o de un *medium*. La plenitud sensible, sensitiva, del poema es la de las formas pintadas o esculpidas. La amalgama de lo sensual y de lo lógico asegura la integración de la expresión y de la impresión en la cosa poética. La significación poética así fusionada con su vehículo sensible se convierte en esa realidad poética particular y «*thingy*» que llamamos poema.

No sólo la fusión del sentido y del sonido ha dado argumentos contra la referencia en poesía; también, y quizá de un modo todavía más radical, la fusión del sentido y de las imágenes que crecen a partir del

¹² S. Langer, *Philosophy in a New Key* (Harvard 1942, 1951, 1957).

¹³ W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (Kentucky 1954), p. 321.

✱
Sonido. Cf. St.
Esfera. I. C. VI
cf. Barico.
SEDA.

✱

sentido y son reguladas por él desde el interior. Ya hemos mencionado —y valorado— el trabajo de Hester¹⁴ por el papel que asigna a la imagen en la constitución del sentido metafórico. Reanudamos su estudio en el momento en que habla del destino de la referencia. El lenguaje poético —dice Hester— es aquel en que «sense» y «sound» funcionan de modo icónico, suscitando de esta forma una fusión del «sense» y de los «sensa» (96). Estos «sensa» son, en lo esencial, el flujo de imágenes que la *epoché* de la relación referencial deja ser. La fusión del sentido y del sonido ya no es el fenómeno central, sino la ocasión de un despliegue imaginario adherente al sentido; pero, con la imagen, adviene el momento fundamental de la «suspensión», de la *epoché*, cuya noción toma Hester de Husserl para aplicarla al juego no referencial de la creación de la imagen en la estrategia poética. Por tanto, la abolición de la referencia, propia del efecto de sentido poético, es por excelencia la misión de la *epoché* que hace posible el funcionamiento icónico del *sense* y de los *sensa*, ratificado por el funcionamiento icónico del sentido y del sonido.

Pero el paso al límite se opera más radicalmente en Northrop Frye. En *Anatomy of Criticism*¹⁵, Northrop Frye extiende su análisis de la puesta a toda obra literaria. Podemos hablar de significación literaria siempre que se pueda oponer al discurso informativo o didáctico, ilustrado por el lenguaje, un tipo de información orientada en sentido inverso a la dirección centrífuga de los discursos referenciales. En efecto, centrífugo o «externo» (*outward*) es el movimiento que nos lleva fuera del lenguaje, de las palabras hacia las cosas. Centrípeto o «interno» (*inward*) es el movimiento de las palabras hacia las configuraciones verbales más amplias que constituyen la obra literaria en su totalidad. En el discurso informativo o didáctico, el «símbolo» (por símbolo entiende Northrop Frye toda unidad discernible de sentido) funciona como signo «puesto para» algo, «que señala hacia...», «que representa...» algo. En el discurso literario, el símbolo no representa nada fuera de sí mismo; une las partes al todo, dentro del discurso. Contrariamente al objetivo de verdad del discurso descriptivo, debemos decir que «el poeta no afirma nunca». La metafísica y la teología afirman, aseveran; la poesía ignora la realidad, se limita a forjar una

¹⁴ M. B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor* (La Haya, Paris, 1967); cf. *Estudio* VI, 7.

¹⁵ N. Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton 1957).

«fábula». (Northrop Frye recoge aquí la expresión de la *Poética* de Aristóteles que caracteriza la tragedia por su *mythos*). Si hubiera que comparar la puesta con otra cosa distinta de ella misma, sería con las matemáticas. «La obra del poeta, como la del matemático puro, es conforme con la lógica de sus hipótesis sin relacionarse con una realidad descriptiva.» Así es como la aparición del fantasma en *Hamlet* responde a la concepción hipotética de la obra: nada se afirma sobre la realidad de los fantasmas; pero debe haber un fantasma en *Hamlet*. Entrar en lectura es aceptar esta ficción; la paráfrasis, que llevase a la descripción de algo, desconocería la regla del juego. En este sentido, la significación de la literatura es literal: dice lo que dice y nada más. Captar el sentido literal de un poema es comprenderlo tal como se presenta, como poema en su totalidad. La única tarea es percibir su estructuración unitaria a través del ensamblaje de los símbolos.

Encontramos de nuevo un análisis del mismo estilo que el de Jakobson; la literalidad del poema se garantiza mediante la recurrencia en el tiempo (ritmo) y en el espacio (configuración). Su significación es literalmente su modelado o su integralidad. Las relaciones internas verbales absorben de alguna forma las veleidades de significación externa del signo: «Así la literatura, en su función descriptiva, se compone de un conjunto de estructuras verbales hipotéticas» (101).

Es verdad que Northrop Frye introduce un factor ligeramente diferente sobre el que montaremos nuestra propia reflexión: «La unidad de un poema —dice— es la de un estado de alma (*mood*)» (80). Las imágenes poéticas «expresan o articulan este estado de alma» (81). Pero el estado de alma «es el poema y no algo distinto de él» (81). En este sentido, toda estructura literaria es irónica: «Lo que dice» es siempre diferente, por la forma y la intensidad, de «lo que significa» (81).

Tal es la estructura poética: una «textura contenida en sí misma» (*self-contained texture*) (82), una estructura dependiente enteramente de sus relaciones internas.

No quiero terminar este alegato contra la referencia sin evocar el *argumento epistemológico* que, añadido al lingüístico (Jakobson) y al crítica literaria (Northrop Frye), revela al mismo tiempo sus presuposiciones no confesadas. Los críticos formados en la escuela del positivismo lógico admiten que todo lenguaje que no sea *descriptivo* —en el sentido de dar una información sobre hechos— debe ser *emocional*. También admiten que lo que es «emocional» es simplemente sentido «en el interior» del sujeto y nunca se habla de que sea algo exterior al sujeto. La emoción es una afección que sólo tiene un adentro y ningún afuera.



¿No es posible
pasar una
palabra distinta
o menos confusa?
¿No es literal la
forma referencial,
objeto literal, icónico?
¿Es una forma
específica de la
literal?
¿No se describe la
realidad por el
uso literal?



¿Cómo no es
así en la
literatura
contemporánea?

¿La ciencia

Este argumento —que tiene un doble aspecto— no se deriva originariamente de la consideración de las obras literarias; es un postulado filosófico llevado a la literatura. Y este postulado decide sobre el sentido de la verdad y el de la realidad. Dice que no hay verdad fuera de la verificación posible (o de la falsificación), y que toda verificación, en último análisis, es empírica, según los procedimientos científicos. Este postulado funciona en crítica literaria como un prejuicio. Impone, además de la alternativa entre «cognoscitivo» y «emocional», la alternativa entre «denotativo» y «connotativo». Las teorías «emocionalistas» en ética muestran suficientemente que el prejuicio no es propio de la poética. Es tan poderoso que aun los autores más hostiles al positivismo lógico lo consolidan la mayoría de las veces al tratar de combatirlo. Afirmar, como Susanne Langer, que leer un poema es captar «un fragmento de vida virtual»¹⁶ (a *piece of virtual life*), es permanecer en la oposición verificable-no verificable. Afirmar, como N. Frye, que las imágenes sugieren o evocan el estado de alma que informa el poema, es confirmar que el «*mood*» es centrípeto, como el lenguaje que lo informa.

La Nueva Retórica, en Francia, ofrece el mismo espectáculo: la teoría de la literatura y la epistemología positivista se apoyan mutuamente. Así la noción de «discurso opaco», en Todorov, es inmediatamente identificada con la de «discurso sin referencia»: frente al discurso transparente —dice— «existe el discurso opaco que está tan cubierto de diseños y figuras que no deja entrever nada detrás; sería un lenguaje que no remite a ninguna realidad, que se satisface a sí mismo»¹⁷. La concepción de la «función poética» de Jean Cohen¹⁸ (*Structure du langage poétique*, 199-225) procede de la misma concepción positivista. Es evidente para el autor que la doble bina: respuesta cognitiva-afectiva y connotación-denotación se superponen: «La función de la prosa es denotativa; la de la poesía, connotativa» (*op. cit.*, 205). El propio Jean Cohen se reconoce en la cita que hace de Carnap: «La finalidad de un poema en el que aparecen las palabras “rayo de sol” y “nube” no es informarnos de hechos meteorológicos, sino expresar determinadas

¹⁶ S. Langer, *Feeling and Form, A theory of Art* (1953), p. 212; citado por Marcus B. Hester, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷ T. Todorov, *Littérature et Signification* (Paris 1967), p. 102; trad. española: *Literatura y significación* (Barcelona 1971).

¹⁸ J. Cohen, *Structure du langage poétique* (Paris 1966), pp. 199-225; trad. española: *Estructura del lenguaje poético* (Madrid 1970), pp. 199-221.

emociones del poeta y provocar en nosotros emociones análogas» (*ibid.*). Y, sin embargo, una duda se apodera de él: ¿como explicar que en poesía la emoción «dependa del objeto»? (*ibid.*). En efecto, la tristeza poética «se percibe como una cualidad del mundo» (206). Ya no es a Carnap a quien hay que citar, sino a Mikel Dufrenne: «Sentir —nos dice éste— es experimentar un sentimiento no como un estado de mi ser, sino como una propiedad del objeto»¹⁹. ¿Cómo hacer concordar con la tesis positivista la confesión de que la tristeza poética es «una modalidad de la conciencia de las cosas, una manera original y específica de captar el mundo»? (206). Y ¿como tender un puente entre la noción puramente psicológica y afectivista de connotación y esta apertura del lenguaje a una «poética de las cosas»? (226). La expresividad de las cosas —para emplear una noción de Raymond Ruyer²⁰— ¿no debe encontrar en el mismo lenguaje, y precisamente en su poder de desviación respecto a su uso ordinario, la fuerza de designación que escapa a la alternativa de lo denotativo y de lo connotativo? ¿No se ha cerrado toda salida, al considerar la connotación como un sustituto de la denotación («la connotación reemplaza a la denotación desfalleciente»? (211). Podemos leer en Jean Cohen la confesión de este fracaso; al evocar esta «evidencia del sentimiento» que, para el poeta, es «tan apremiante como la evidencia empírica», observa: «Para algunos esta evidencia tiene fundamento: la subjetividad se entronca en la objetividad profunda del ser, pero ésta es una cuestión que compete a la metafísica, no a la poética» (213). Por eso, el autor se echa atrás y vuelve a la dicotomía de lo subjetivo y de lo objetivo impuesta por el proyecto de una «estética de aspiración científica» (207). «La frase poética —dice— es objetivamente falsa, pero subjetivamente verdadera» (212).

La *Rhétorique générale* afronta el mismo problema bajo el título de «El Ethos de las figuras»²¹; su estudio sistemático remite a una obra posterior, pero el presente volumen ofrece un primer esbozo. En efecto, el estudio no puede aplazarse enteramente, ya que el efecto estético específico de las figuras, «que es el verdadero objeto de la comunicación artística» (45), forma parte de la descripción completa de una figura de retórica, junto con las de su desviación, marca e invariante

¹⁹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris 1953), t. II, p. 544.

²⁰ R. Ruyer, *L'expressivité*: «Revue de métaphysique et de morale» (1954).

²¹ *Rhétorique générale*, p. 24.

(45). El esbozo de la teoría del Ethos (145-156) permite anticipar un estudio basado fundamentalmente en la respuesta del lector o del oyente, en la que las metáforas están en posición de *stimuli*, de señales, motivando una impresión subjetiva. Pero, entre los efectos producidos por el discurso figurado, el efecto primordial «es desencadenar la percepción de la literalidad (en el sentido amplio) del texto en que se inserta» (148). Nos hallamos, sin duda, en el campo marcado por Jakobson, en su definición de la función poética, y por Todorov, en la del discurso opaco. Pero los autores de la *Rhétorique générale* confiesan: «Las cosas no pasan de ahí; nuestro trabajo muestra que apenas hay relación necesaria entre la estructura de una figura y su Ethos» (148).

Por su parte, Le Guern²² sigue fielmente en este punto a los autores que acabamos de citar. Según hemos visto, la distinción entre *denotación* y *connotación* es uno de los ejes más importantes de su semántica: de la denotación proviene la selección sémica; de la connotación, la imagen asociada.

3. UNA TEORÍA DE LA DENOTACIÓN GENERALIZADA

La tesis que sostengo aquí no niega la anterior, sino que se apoya en ella. Afirma que la suspensión de la referencia, en el sentido definido por las normas del discurso descriptivo, es la condición negativa para extraer un modo más fundamental de referencia, que la interpretación tiene que explicitar. Esta explicitación tiene como objeto el sentido de las palabras realidad y verdad, que, a su vez, deben volverse problemáticas, como veremos en el *Estudio VIII*.

Esta búsqueda de otra referencia tiene sus inicios en el análisis anterior consagrado a la función poética tomada en toda su generalidad, sin tener en cuenta el funcionamiento propio de la metáfora. Veamos de nuevo la noción de «lo hipotético» en N. Frye. El poema —dice— no es ni verdadero ni falso, sino hipotético. Pero «la hipótesis poética» no es la hipótesis matemática; es la proposición de un mundo sobre el modo imaginativo, de ficción. Así, la suspensión de la referencia real es la condición de acceso a la referencia del modo virtual. Pero ¿qué es

una vida virtual? ¿Puede haber una vida virtual sin un mundo virtual en el que sea posible vivir? ¿No es función de la poesía suscitar otro mundo, un mundo distinto con otras posibilidades distintas de existir, que sean nuestros posibles más apropiados?

Otras observaciones de Northrop Frye van en el mismo sentido: «La unidad de un poema —dice— es la de un estado de alma (*mood*)»²³; y también: «Las imágenes no plantean nada, no indican nada, pero al apuntar una hacia otra sugieren o evocan el estado de alma que informa el poema» (81). Con el nombre de *mood* se introduce un factor extralingüístico que, aunque no hay que tratarlo psicológicamente, es el indicio o síntoma de una manera de ser. Un estado de alma es una manera de encontrarse en medio de la realidad. En lenguaje de Heidegger, es una manera de encontrarse entre las cosas (*Befindlichkeit*)²⁴. También aquí la *epoché* de la realidad natural es la condición para que la poesía despliegue un mundo a partir del estado de alma que la poesía articula. La tarea de la interpretación consistirá en desplegar la visión de un mundo liberado, por suspensión, de la referencia descriptiva. La creación de un objeto duro —el mismo poema— sustrae el lenguaje a la función didáctica del signo, pero para abrirlo a la realidad según el modo de la ficción y del sentimiento. Último indicio: hemos visto que Jakobson vincula a la noción de significación ambigua la de referencia desdoblada: «La poesía —dice— no consiste en añadir al discurso adornos retóricos; implica una revaluación total del discurso y de todos sus componentes cualesquiera que sean» (*op. cit.*, 248).

Una concepción referencial del lenguaje poético que tenga en cuenta la abolición de la referencia del lenguaje ordinario y se regule según el concepto de referencia desdoblada debe fundamentarse en el análisis del enunciado metafórico.

La noción misma de sentido metafórico nos ofrece un primer apoyo; el propio modo de constituirse ese sentido metafórico proporciona la clave del desdoblamiento de la referencia. Partamos de que el sentido de un enunciado metafórico se suscita por el fracaso de la interpretación literal del enunciado; para una interpretación literal, el sentido se destruye a sí mismo. Pero esta autodestrucción del sentido condiciona a su vez el desmoronamiento de la referencia primaria. Toda la estrategia del discurso poético se juega en este punto: tiende a obtener

²² M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* (Paris 1973), pp. 20-21; ver *Estudio VI*, 1.

²³ N. Frye, *op. cit.*, p. 27.

²⁴ H. Heidegger, *L'Être et le Temps*, 29.

la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que se hace manifiesta por una interpretación literal imposible. Pero ésta es sólo la primera fase o, más bien, la contrapartida negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción del sentido, por la acción de la impertinencia semántica, es sólo el reverso de una innovación de sentido desde el punto de vista de todo el enunciado, obtenida por la «distorsión» del sentido literal de las palabras. Precisamente esta innovación de sentido constituye la metáfora viva. ¿No tenemos así, al mismo tiempo, la clave de la referencia metafórica? ¿No podemos decir que la interpretación metafórica, al hacer surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, suscita también un objetivo referencial, merced a la abolición de la referencia correspondiente a la interpretación literal del enunciado? El argumento es de proporcionalidad: la otra referencia, la que buscamos, sería a la nueva pertinencia semántica lo que la referencia abolida es al sentido literal destruido por la impertinencia semántica. Al sentido metafórico correspondería una referencia metafórica, de igual manera que al sentido literal imposible corresponde una referencia literal imposible.

¿Se puede ir más allá de esta construcción de una referencia desconocida por medio de un argumento de cuarta proporcional? ¿Se la puede mostrar directamente en la realidad?

El estudio semántico de la metáfora contiene a este respecto una segunda sugerencia. El juego de la semejanza, que hemos considerado dentro de los límites estrictos de una operación de discurso, consiste en la instauración de una proximidad entre significaciones hasta entonces «alejadas». «Ver lo semejante» —decíamos con Aristóteles— es «metaforizar bien». Ahora bien, esta proximidad en el sentido ¿no podría ser al mismo tiempo una proximidad en las cosas mismas? ¿No es esta proximidad el origen de una nueva manera de ver? En este caso el error categorial franquearía el paso a la nueva visión.

Esta idea no sólo se añade a la anterior, sino que se compenetra con ella. La visión de lo semejante que produce el enunciado metafórico no es una visión directa, sino una visión que también puede llamarse metafórica: para hablar como M. Hester, el ver metafórico es un «ver como» (*seeing as*). En efecto, la clasificación precedente, vinculada al uso anterior de las palabras, resiste y crea una especie de visión estereoscópica en la que el nuevo estado de cosas sólo se percibe en el espesor del estado de cosas dislocado por el error categorial.

Tal es el esquema de la referencia desdoblada. Esencialmente, consiste en hacer corresponder la metaforización de la referencia a la metaforización del sentido. Intentaremos dar cuerpo a este esquema.

La primer tarea consiste en superar la oposición entre denotación y connotación e inscribir la referencia metaforizada en una teoría de la *denotación generalizada*.

La obra de Nelson Goodman, *Languages of Art*²⁵, elabora este marco general; pero hace más: en este marco, designa el lugar de una teoría verdaderamente denotativa de la metáfora.

Languages of Art comienza por colocar todas las operaciones simbólicas, verbales y no verbales —pictóricas, entre otras—, dentro del marco de una operación única, la función de referencia por la que un símbolo vale por (*stands for*), se refiere a (*refers to*). Esta universalidad de la función referencial viene asegurada por la del poder organizativo del lenguaje y, más generalmente, de los sistemas simbólicos. La filosofía general, en cuyo horizonte se perfila esta teoría, tiene una afinidad real con la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer y más todavía con el pragmatismo de Peirce; además, saca las consecuencias para la teoría de los símbolos de las posturas nominalistas defendidas en *The Structure of Appearance* y en *Fact, Fiction and Forecast*. El título del primer capítulo, «*Reality remade*», es, a este respecto, muy significativo: los sistemas simbólicos «hacen» y «rehacen» el mundo. Todo el libro, por encima de su gran tecnicidad, es un homenaje a un entendimiento militante que —dice el último capítulo²⁶— «reorganiza el mundo en términos de obras y las obras en términos de mundo» (241). *Work and World* se corresponden. La actitud estética «es menos actitud que acción: creación y re-creación» (242). Volveremos más tarde sobre el tono nominalista y pragmatista de la obra. De momento, retengamos este importante corolario: la negativa a distinguir entre cognoscitivo y emotivo: «En la experiencia estética, las emociones funcionan de modo cognoscitivo» (249). El paralelismo y cercanía que, a través de todo el libro, se ve entre símbolos verbales y no-verbales descansa en un decidido anti-emocionalismo. No queremos decir con esto que los tipos de símbolos funcionen de igual manera; al contrario, es tarea ardua, sólo afrontada en el último capítulo del libro, distinguir la «descripción»

²⁵ N. Goodman, *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis 1968).

²⁶ N. Goodman, *op. cit.*, pp. 241-246.

Metáfora:
Distorsión de
la literalidad
?

*

Nominalismo
& pragmatismo
estético de
N. Goodman

por el lenguaje y la «representación» por las artes. Lo importante es que sólo en el interior de una única función simbólica se distinguen y destacan los cuatro «síntomas» de la estética (VI-5): densidad sintáctica y semántica, *repleteness* sintáctica, «mostrar» opuesto a «decir», muestra por ejemplificación. La distinción de estos rasgos no supone en absoluto concesión alguna a la inmediatez. Bajo uno y otro modo, «la simbolización debe juzgarse fundamentalmente según sirva más o menos al designio cognoscitivo» (258). La excelencia estética es cognoscitiva. Hay que llegar hasta hablar de verdad del arte, si se define la verdad como la «conveniencia» con un cuerpo de teorías y entre hipótesis y datos accesibles; en una palabra: como el carácter «apropiado» de una simbolización. Estos rasgos convienen tanto a las artes como al discurso. «Mi objetivo —concluye el autor— ha sido dar algunos pasos hacia el estudio sistemático de los símbolos y de los sistemas de símbolos y hacia el modo como funcionan en nuestras percepciones y en nuestras acciones, nuestras artes y ciencias, y, por tanto, en la creación y comprensión de nuestros mundos» (178).

Así pues, este proyecto está emparentado con el de Cassirer, con la diferencia, sin embargo, de que no hay progresión del arte a la ciencia; el empleo de la función simbólica es sólo diferente; los sistemas simbólicos son contemporáneos unos de otros.

La metáfora es un elemento esencial de esta teoría simbólica y se inscribe sin más en el marco referencial; lo que se trata de mostrar es la diferencia, por una parte, entre lo que es «metafóricamente verdadero» y lo que es «literalmente verdadero», y por otra parte, entre la bina formada por verdad metafórica-verdad literal y la «simple falsedad» (51). Digamos en líneas generales que la verdad metafórica concierne a la aplicación de predicados o de propiedades a algo y constituye una especie de transferencia, como, por ejemplo, la aplicación a una cosa coloreada de predicados tomados del reino de los sonidos (el capítulo dedicado a la teoría de la transferencia lleva un título significativo «The Sound of Pictures», p. 45s.).

Pero ¿qué es la aplicación literal de predicados? Responder a esta pregunta es descubrir una importante red conceptual que comprende nociones como denotación, descripción, representación, expresión (ver cuadro adjunto²⁷, p. 308). En una primera aproximación, referencia y

²⁷ El cuadro que presento seguidamente no es del autor. Lo he hecho yo mismo con el fin de orientarme en las distinciones y en la terminología de esta difícil obra.

denotación coinciden. Pero, más adelante, será necesario introducir una distinción entre dos maneras de referencia, por denotación y por ejemplificación. Por el momento, consideremos las dos como sinónimos. La denotación debe definirse en sentido bastante amplio, de modo que subsuma lo que hace el arte, representar algo, y el lenguaje, describir. Cuando decimos que representar es una manera de denotar, asimilamos la relación entre un cuadro y lo que representa con la que existe entre un predicado y aquello a lo que se aplica. Es afirmar, al mismo tiempo, que representar no es imitar en el sentido de asemejar a... o de copiar. Por tanto, hay que abandonar decididamente el prejuicio de que representar es imitar por semejanza, y expulsarlo de uno de sus refugios más seguros en apariencia, la teoría de la perspectiva en pintura²⁸. Pero si representar es denotar y si mediante la denotación nuestros sistemas simbólicos «rehacen la realidad», entonces la representación es uno de los modos por los que la naturaleza se convierte en un producto del arte y del discurso. Además, la representación puede pintar un inexistente (el unicornio, Pickwick); en términos de denotación, se trata de una denotación nula, que se debe distinguir de la denotación múltiple (el águila dibujada en el diccionario para describir todas las águilas) y de la denotación singular (el retrato de tal o cual individuo). ¿Saca Goodman de esta distinción la conclusión de que lo inexistente contribuye también a modelar el mundo? Curiosamente, el autor se echa para atrás ante esta consecuencia que la teoría de los modelos nos impondrá más adelante. Hablar del cuadro *del* unicornio, es hablar del cuadro-unicornio, de un cuadro cuyo segundo término de expresión sirve para clasificar. Aprender a reconocer un cuadro no es aprender a aplicar una representación (preguntar *lo que* denota), sino a distinguirlo de otro (preguntar *qué* especie es). Indudablemente, el argumento se dirige contra la confusión entre caracterizar y copiar. Pero si representar es clasificar, ¿cómo puede la simbolización hacer o rehacer²⁹ lo descrito, en el caso de la denotación nula? «El objeto y sus aspectos dependen de la organización; y las etiquetas de todo tipo son el instrumental de organización»³⁰. «Representación o descripción, según el modo de clasificar o ser clasificadas, son aptas para hacer o señalar conexiones, analizar objetos, en una palabra, para organizar el mundo»³¹.

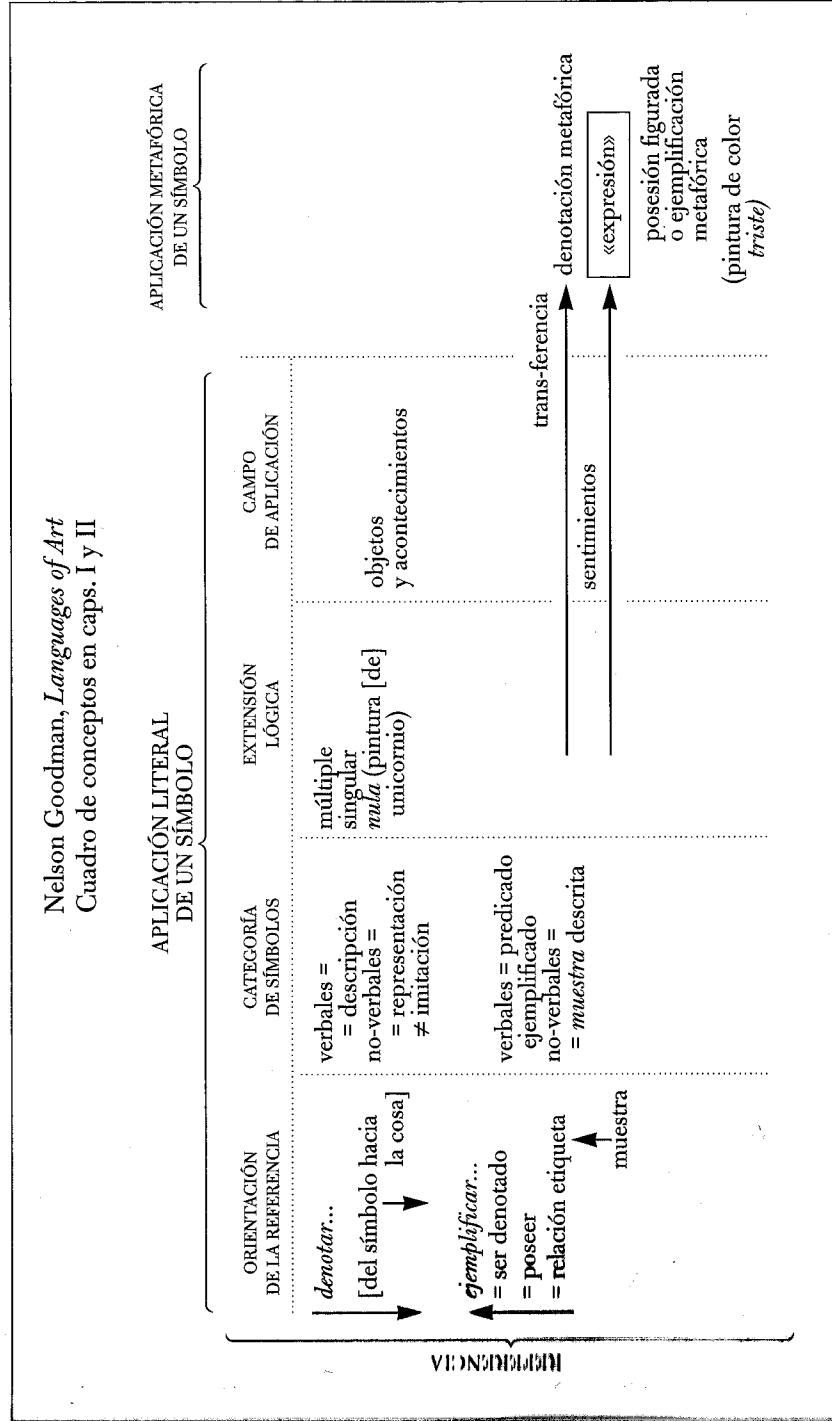
²⁸ *Op. cit.*, pp. 10-19.

²⁹ N. Goodman, *op. cit.*, pp. 241-244.

³⁰ *Op. cit.*, p. 32.

³¹ *Op. cit.*, p. 32.

Nelson Goodman, *Languages of Art*
Cuadro de conceptos en caps. I y II



Un análisis tomado de la teoría de los modelos nos permitirá corregir la discordancia —al menos aparente en Nelson Goodman— entre la teoría de la denotación nula y la función organizadora del simbolismo, al unir estrechamente *ficción* y *redescripción*.

Se ha admitido hasta el momento que denotación y referencia son sinónimos; esta identificación no ofrecía inconveniente en cuanto que las distinciones consideradas (descripción y representación) recaían dentro del concepto de denotación. Ahora debe introducirse una nueva distinción que concierne a la orientación del concepto de referencia, según que este movimiento vaya del símbolo a la cosa o de ésta a aquél. Al identificar referencia y denotación, sólo hemos tenido en cuenta el primer movimiento que consiste en colocar «etiquetas» (*labels*) sobre ocurrencias; se observará de paso que la elección del término «etiqueta» conviene perfectamente al nominalismo convencionalista de Goodman: no hay esencias fijas que den un sentido a los símbolos verbales o no verbales; así se facilita al mismo tiempo la teoría de la metáfora: pues es más fácil desplazar una etiqueta que reformar una esencia. ¡Sólo resiste la costumbre! La segunda dirección en la que opera la referencia no es menos importante que la primera: consiste en ejemplificar, en designar una significación como lo que «posee» una ocurrencia³². Si Nelson Goodman se interesa tanto por la ejemplificación, es porque la metáfora es una transferencia que afecta a la posesión de los predicados por algo singular, más que a la aplicación de estos predicados a algo. Se llega a la metáfora por medio de ejemplos en los que se dice que tal cuadro que *posee* el color gris *expresa* la tristeza. Con otras palabras, la metáfora afecta al funcionamiento invertido de la referencia al que añade una operación de transferencia. Hay, pues, que seguir con suma atención el encadenamiento: referencia invertida-ejemplificación-posesión (literal) de un predicado-expresión en cuanto posesión metafórica de predicados no verbales (un color triste). Remontemos la cadena a partir de la posesión (literal)³³ antes de descender hacia la expresión (metafórica).

Poseer el gris, en el caso de una pintura, es decir que es un *ejemplo* de gris; pero decir que esto es un ejemplo de gris es decir que *el* gris se aplica a... esto, por tanto, *lo denota*. Así pues, la relación de denotación es invertida: el cuadro denota lo que describe; pero el color gris es

³² N. Goodman, *op. cit.*, pp. 52-57.

³³ *Op. cit.*, pp. 74-81.



Nominalismo

denotado por el predicado gris. Por tanto, si poseer es ejemplificar, la posesión sólo difiere de la referencia por su dirección. El término simétrico de «etiqueta» es entonces la «muestra» (por ejemplo, una muestra de tela): la muestra «posee» las características —el color, la textura, etc.— designadas por la etiqueta: es denotada por lo que ejemplifica. La relación muestra-etiqueta, bien entendida, abarca tanto los sistemas no verbales como los verbales; los predicados son etiquetas en sistemas verbales. Pero los símbolos no lingüísticos pueden ser también ejemplificados y funcionar como predicados. Así, un gesto puede denotar o ejemplificar o hacer las dos cosas: los gestos del director de orquesta denotan los sonidos que se deben producir sin ser esos gestos sonidos; a veces, ejemplifican la viveza o la cadencia; el profesor de gimnasia da muestras que ejemplifican el movimiento ordenado que denota el que hay que producir; la danza denota gestos de la vida diaria o de un ritual y ejemplifica la figura prescrita que, a su vez, reorganiza la experiencia. La oposición entre representar y expresar no es una diferencia de campo, por ejemplo, el de los objetos o de los acontecimientos y el de los sentimientos, como en una teoría emocionalista, ya que representar es un caso de denotación y expresar es una variante por transferencia de posesión, que es un caso de ejemplificación; ejemplificar y denotar son casos de hacer referencia, con sólo una diferencia de dirección. La simetría por inversión sustituye a una aparente heterogeneidad, gracias a la cual podría deslizarse de nuevo la distinción devastadora entre cognoscitivo y emotivo, de la que se deriva la distinción entre denotación y connotación.

¿Qué se ha ganado para la teoría de la metáfora?³⁴ La metáfora aparece firmemente amarrada a la teoría de la referencia, por transferencia de una relación, que es lo inverso de la denotación, de la que la representación es una especie. En efecto, si admitimos, como vamos a demostrar seguidamente, que la expresión metafórica (la tristeza del cuadro gris) es la transferencia de la posesión, y si ya hemos demostrado que la posesión, que no es otra cosa que la simplificación, es lo inverso de la denotación, de la que la representación es una especie, entonces todas las distinciones recaen en el interior de la referencia, pero con una diferente orientación.

Pero ¿qué es una posesión transferida?

Partamos del ejemplo propuesto: la pintura es literalmente gris, pero metafóricamente triste. El primer enunciado se apoya en un

³⁴ N. Goodman, *op. cit.*, pp. 81-85.

«hecho», el segundo en una «figura» (de ahí el título de II, 5: *Facts and Figures*, que contiene la teoría de la metáfora). Pero «hecho» debe tomarse en el sentido de Russell y de Wittgenstein, en los que el hecho no debe confundirse con un dato, sino entenderse como un estado de cosas, como un correlativo de un acto predicativo; por la misma razón, la «figura» no es adorno de una palabra, sino el uso predicativo en una denotación invertida, en una posesión-ejemplificación. «Hecho» y «figura» son, pues, maneras diferentes de aplicar predicados, de convertir las etiquetas en muestras.

Para Nelson Goodman, la metáfora es una aplicación insólita: la aplicación de una etiqueta familiar, cuyo uso, por consiguiente, tiene un pasado, a un objeto nuevo que, primero, se resiste y luego cede. Jugando con las palabras, diremos: «Aplicar una vieja etiqueta de una forma nueva, es enseñar nuevos giros a una vieja palabra; la metáfora es un idilio entre un predicado que tiene un pasado y un objeto que cede protestando» (69); o también: es «un segundo matrimonio, feliz y rejuvenecedor, aunque susceptible de bigamia» (73). (Se habla también de la metáfora en términos de metáfora; ¡pero esta vez la pantalla, el filtro, la reja, la lente ceden el puesto a la unión carnal!)

Lo esencial de la teoría semántica del enunciado metafórico lo encontramos en I. A. Richards, M. Beardsley y C. M. Turbayne, pero dentro de la teoría de la referencia y no sólo del sentido; además, se mantiene la idea de *category-mistake*, de Gilbert Ryle, que, por otra parte, era también referencial. Digo que la pintura es triste más bien que alegre, aunque sólo los seres que sienten pueden ser alegres o tristes. Hay, sin embargo, aquí una verdad metafórica, pues el error en la aplicación de la etiqueta equivale a la *reassignación de una etiqueta (reassignment of a label)*, de modo que triste conviene mejor que alegre. La falsedad literal —por asignación defectuosa (*misassignment of a label*)— se convierte en verdad metafórica por reasignación de etiqueta³⁵. Veremos después cómo el paso por la teoría de los modelos permite interpretar esta reasignación en términos de redescipción. Pero habrá que introducir entre descripción y redescipción el juego de la ficción heurística, cosa que hará la teoría de los modelos.

Pero antes es importante considerar una extensión interesante de la metáfora; ésta no comprende sólo lo que acabamos de llamar «figura», la transferencia de un predicado aislado que funciona en oposición a

³⁵ N. Goodman, *op. cit.*, p. 70.

otro (la alternativa rojo o naranja), sino también el llamado «esquema», que designa un conjunto de etiquetas, de modo que un conjunto correspondiente de objetos (un «reino») se halla con él coordinado (por ejemplo, el color)³⁶. La metáfora despliega su poder de reorganizar la visión de las cosas cuando es un «reino» entero el que se transpone: por ejemplo, los sonidos en el orden visual; hablar de la sonoridad de una pintura, no significa la emigración de un predicado aislado, sino la incursión de un reino entero en un territorio extranjero. La famosa «transposición» se convierte en una migración conceptual, como una expedición a ultramar con armas y bagajes. Este es el punto interesante: la organización efectuada en el reino extranjero es *guiada por* el empleo de todo el material del reino de origen. Esto quiere decir que, si la elección del territorio de invasión es arbitraria (todas las cosas casi se parecen), el uso de las etiquetas en el nuevo campo de aplicación se regula por la práctica anterior: así, el uso de la expresión «altura de los números» puede guiar el de la expresión «altura de los sonidos». La ley de empleo de los esquemas es la regla del «precedente». También aquí el nominalismo de Nelson Goodman le impide buscar afinidades en la naturaleza de las cosas o en la constitución eidética de la experiencia. A este respecto, las filiaciones etimológicas, la reaparición de confusiones animistas, por ejemplo entre lo animado y lo inanimado, no explican nada; pues la aplicación de un predicado sólo es metafórica cuando entra en conflicto con una aplicación regulada por la práctica actual; una vieja historia puede resurgir, lo desechado puede volver; sólo falta que el expatriado según las leyes actuales siga siendo extranjero cuando vuelva a su patria. Una teoría de la aplicación se mueve dentro de lo actual³⁷.

En vano, pues, se buscará algo que justifique la aplicación metafórica de un predicado: la diferencia de lo literal y de lo metafórico introduce de todas formas una disimetría en la conveniencia. ¿Se parecen un cuadro y una persona por el hecho de estar tristes? Pero la persona está literalmente triste; el cuadro, sólo metafóricamente, según el uso establecido de nuestras lenguas. Si, a pesar de todo, queremos hablar de semejanza, debemos decir, con Max Black, que la metáfora, más que encontrar y expresar la semejanza, la crea³⁸.

³⁶ *Op. cit.*, pp. 71-74.

³⁷ N. Goodman, *op. cit.*, p. 77.

³⁸ Max Black, *Models and Metaphors*, p. 97.

Dentro de una perspectiva nominalista, la aplicación metafórica no plantea un problema diferente del que presenta la aplicación literal de los predicados: «la cuestión de por qué los predicados se aplican metafóricamente es, en líneas generales, semejante a la cuestión de por qué se aplican literalmente» (78). La combinación metafórica en un esquema dado se toma como la combinación literal. En ambos casos, la aplicación es falible y expuesta a correcciones. La aplicación literal es sólo la que ha recibido el aval del uso; por eso el problema de la verdad no es insólito; sólo lo es la aplicación metafórica. La extensión en la aplicación de una etiqueta o de un esquema debe satisfacer dos exigencias opuestas: debe ser nueva pero apropiada, extraña pero evidente, sorprendente pero satisfactoria. Un simple «etiquetado» no equivale a una «re-combinación» (*resorting*); de la emigración de un esquema deben nacer nuevas ramificaciones, nuevas combinaciones³⁹.

Finalmente, si todo lenguaje o simbolismo consiste en «rehacer la realidad», no hay lugar del lenguaje en que esta acción se manifieste con mayor evidencia que cuando ese simbolismo infringe sus límites adquiridos y conquista tierras desconocidas.

Entonces se plantean dos problemas en cuanto a la delimitación del fenómeno metafórico. El primero concierne a la enumeración de los «modos» en el plano del discurso. Como en Aristóteles, la metáfora no es, para Nelson Goodman, una figura cualquiera de discurso, sino el principio de transferencia común a todos. Si tomamos como hilo conductor la noción de «esquema» o de «reino», más que la de «figura», podemos incluir dentro de un primer grupo todas las transferencias de un reino a otro sin intersección: de persona a cosa, es la personificación; del todo a la parte, la sinécdoque; de la cosa a la propiedad (o etiqueta), la antonomasia. En un segundo grupo colocamos todas las transferencias de un reino a otro en intersección: el desplazamiento hacia lo alto, es la hipérbole; hacia lo bajo, la lítote. En un tercer grupo incluimos las transferencias sin cambio de extensión, como la inversión en la ironía.

Así pues, Nelson Goodman se expresa en el mismo sentido que otros autores, como Jean Cohen, que subordinan la taxonomía al análisis funcional. Aquí la transferencia como tal pasa a primer plano. Ya es sólo una cuestión de vocabulario saber si es necesario llamar metáfora a la función general o a una de las figuras. Hemos visto antes que

³⁹ N. Goodman, *op. cit.*, p. 73.

todo lo que debilita la función de la semejanza debilita también la singularidad de la metáfora-figura y refuerza la generalidad de la metáfora-función.

El segundo problema relativo a la delimitación concierne al ejercicio de la función metafórica fuera del simbolismo verbal. Encontramos de nuevo el ejemplo inicial: el de la expresión triste de una pintura. Y lo encontramos al término de una serie de distinciones y de relaciones: 1) la ejemplificación como inversa de la denotación; 2) la posesión como ejemplificación; 3) la expresión como transferencia metafórica de la posesión. En fin, la misma serie denotación-ejemplificación-posesión debe considerarse no sólo dentro del orden de los símbolos verbales— por tanto, dentro del orden de la descripción—, sino también dentro del de los símbolos no verbales (pictóricos, etc.); por consiguiente, dentro del orden de la representación. Lo que llamamos *expresión*, es una posesión metafórica de orden representativo. En el ejemplo considerado, la pintura triste es un caso de posesión metafórica de una «muestra» representativa, que ejemplifica una «etiqueta» igualmente representativa. Dicho de otra forma: «Lo que se expresa, se ejemplifica metafóricamente»⁴⁰. La expresión (triste) no es, pues, menos real que el color (azul). Por no ser ni verbal ni literal, sino representativa y transferida, la expresión no por eso es menos «verdadera», si es apropiada. La constitución de la expresión no depende de sus efectos sobre el espectador, pues yo puedo captar la tristeza de un cuadro sin que eso me vuelva triste; por más que «la importación metafórica» haga de este predicado una propiedad adquirida, la expresión es verdaderamente la posesión de la cosa. Una pintura expresa propiedades que ejemplifica metafóricamente en virtud de su estatuto de símbolo pictórico: «Las pinturas no están más protegidas de la fuerza motriz del lenguaje que el resto del mundo, aunque, en cuanto símbolos, ejerzan también una presión sobre el mundo, incluido el lenguaje» (88).

De este modo, *Languages of Art* une sólidamente la metáfora verbal y la expresión metafórica no verbal al plano de la referencia. El autor lo consigue ordenando de forma regulada las categorías fundamentales de la referencia: denotación y ejemplificación (etiqueta y muestra), descripción y representación (símbolos verbales y no verbales), posesión y expresión (literal y metafórica).

Si aplicamos a la poética del discurso las categorías de Nelson

⁴⁰ N. Goodman, *op. cit.*, p. 85.

Goodman, podemos presentar estas conclusiones:

1. La distinción entre denotación y connotación no es un principio válido de diferenciación de la función poética, si por connotación entendemos un conjunto de efectos asociativos y emocionales desprovistos de valor referencial y, por tanto, puramente asociativos. La poesía, en cuanto sistema simbólico, implica una función referencial con igual razón que el discurso.

2. Los *sensa* —sonidos, imágenes, sentimientos— que se adhieren al «sentido», deben ser tratados según el modelo de la expresión de Nelson Goodman; son representaciones y no descripciones; ejemplifican en lugar de denotar y transfieren la posesión en lugar de conservarla por tradición. Las cualidades en este sentido no son menos reales que los rasgos descriptivos que el discurso científico articula; pertenecen a las cosas antes de ser efectos subjetivamente experimentados por el aficionado a la poesía.

3. Las cualidades poéticas, en cuanto transferidas, colaboran en aumentar la configuración del mundo; son «verdaderas» en la medida en que son «apropiadas», en la medida en que juntan la conveniencia a la novedad, la evidencia a la sorpresa.

Con todo, estos tres puntos del análisis de Nelson Goodman necesitan complementos que se convertirán progresivamente en transformaciones profundas, a medida que afecten al fondo de pragmatismo y de nominalismo del autor.

1. No se explica suficientemente la estrategia propia del discurso poético, la de la *epoché* de la referencia descriptiva. Nelson Goodman tiene clara la noción de un antiguo matrimonio que resiste a la instauración de una nueva unión bígama; pero no ve en él otra cosa que la resistencia de la costumbre a la innovación. Creo que hay que ir más lejos, hasta el eclipse de un modo referencial en cuanto condición de emergencia de otro modo referencial. Precisamente, la teoría de la connotación supo llegar hasta el eclipse de la denotación primaria, pero sin comprender que lo que llamaba connotación era todavía referencial a su modo.

2. El discurso poético apunta a la realidad poniendo en juego *ficciones heurísticas* cuyo valor constitutivo es proporcional al poder de denegación. También aquí Nelson Goodman presenta cierto interés en su concepto de denotación «nula»; pero está demasiado preocupado por mostrar que el *objeto* de la denotación nula sirve para clasificar las etiquetas, para darse cuenta de que ésta contribuye precisamente así a redescubrir la realidad. La teoría de los modelos nos permitirá unir más intensamente ficción y redescubrimiento.

3. El carácter «apropiado» de la aplicación tanto metafórica como literal de un predicado no está justificado plenamente en una concepción puramente nominalista del lenguaje. Si esta concepción no tiene ninguna dificultad para explicar la danza de las etiquetas, pues ninguna esencia ofrece resistencia al «re-etiquetado», en cambio, le resulta más difícil explicar el tipo de *precisión* que parecen implicar ciertos *hallazgos del lenguaje y de las artes*. En este punto es donde yo guardo mis distancias respecto al nominalismo de Nelson Goodman. La «conveniencia», el carácter «apropiado» de determinados predicados verbales y no verbales, ¿no son acaso el indicio de que el lenguaje no sólo organiza de otro modo la realidad, sino que pone de manifiesto una manera de ser de las cosas que, gracias a la innovación semántica, es llevada hasta el lenguaje? El enigma del discurso metafórico consiste, al parecer, en que «inventa» en el doble sentido de la palabra: lo que crea, lo descubre; y lo que encuentra, lo inventa.

cf. *Behaviors*
Nietzsche, *U. e.*
Inventar - Descubrir

Por tanto, lo que es necesario comprender es el encadenamiento entre estos tres temas: en el discurso metafórico de la poesía, el poder referencial va unido al eclipse de la referencia ordinaria; la creación de ficción heurística es el camino de la redescipción; la realidad llevada al lenguaje una manifestación y creación. El presente estudio puede explorar los dos primeros temas; reservamos para el octavo y último estudio la explicitación de la concepción de la realidad postulada por nuestra teoría del lenguaje poético.

4. MODELO Y METÁFORA

La explicación de la teoría de los modelos constituye la etapa decisiva del presente estudio. La idea de un parentesco entre modelo y metáfora es tan fecunda que Max Black la ha tomado como título del libro que contiene el ensayo consagrado específicamente a este problema epistemológico: «Models and Archetypes» (explicaremos más adelante la introducción del concepto de arquetipo)⁴¹.

El tema central consiste en que la metáfora es al lenguaje poético lo que el modelo al lenguaje científico en cuanto a la relación con lo real. Pero, en el lenguaje científico, el modelo es esencialmente un instrumento heurístico que intenta romper, por medio de la ficción, una

interpretación inadecuada y abrir el camino a otra más apropiada. Con palabras de otro autor, próximo a Max Black, Mary Hesse⁴², el modelo es un instrumento de re-descripción. Es la expresión que voy a conservar para el análisis que sigue. Por eso es importante comprender el sentido en su uso epistemológico primitivo.

El modelo pertenece no a la lógica de la prueba, sino a la del descubrimiento. No hay que olvidar tampoco que esta lógica del descubrimiento no se reduce a una psicología de la invención sin interés propiamente epistemológico, sino que comporta un proceso cognoscitivo, un método racional que tiene sus propios cánones y sus propios principios.

La dimensión propiamente epistemológica de la imaginación científica sólo aparece si antes se distinguen los modelos según su constitución y su función. Max Black distribuye la jerarquía de los modelos en tres niveles. En el nivel inferior tenemos los «modelos a escala»; por ejemplo, una maqueta de barco o la ampliación de una cosa ínfima (la pata de un mosquito), la figuración a cámara lenta de un momento de juego, la simulación y la miniaturización de procesos sociales, etc., son modelos en cuanto lo son de algo a lo que remiten dentro de una relación asimétrica; sirven para mostrar qué aspecto tiene la cosa (*how it looks*), cómo funciona (*how it works*), qué leyes la gobiernan. En el modelo, es posible descifrar —leer en él— las propiedades del original. En fin, en el modelo sólo algunos rasgos son pertinentes, otros no. Un modelo sólo pretende ser fiel en cuanto a sus rasgos pertinentes. Estos son los que distinguen el modelo a escala de los otros modelos. Son correlativos de las convenciones de interpretación que regulan su lectura. Estas convenciones descansan en la identidad parcial de las propiedades y en la estabilidad de las proporciones, para todo cuanto tiene una dimensión en el espacio o en el tiempo. Por este motivo, el modelo a escala imita al original, lo reproduce. Según Max Black, el modelo a escala corresponde al icono de Peirce. Por este carácter sensible, el modelo a escala pone a nuestro nivel y a nuestra medida lo que es demasiado grande o demasiado pequeño.

En el segundo nivel, Max Black coloca los modelos *análogos*: modelos hidráulicos de sistemas económicos, empleo de circuitos eléc-

⁴¹ Max Black, *op. cit.*, cap. XIII, pp. 210-249.

⁴² Mary B. Hesse, «The explanatory function of metaphor», en *Logic, Methodology and Philosophy of Science* (Amsterdam 1965); reproducido en «Appendice»: *Models and Analogies in Science* (1966, 1970).

tricos en las calculadoras electrónicas, etc. Hay que tener en cuenta dos cosas: el cambio de médium y la representación de la estructura, es decir, del tejido de relaciones propias del original. Las reglas de la interpretación determinan la traducción de un sistema de relaciones dentro de otro; los rasgos pertinentes correlativos de esta traducción constituyen lo que en matemáticas se llama isomorfismo. El modelo y el original se asemejan por la estructura y no por un modo de apariencia.

Los modelos *teóricos*, que constituyen el tercer nivel, tienen en común con los anteriores la identidad de estructura; pero no son algo que se pueda mostrar ni que se deba fabricar. No son cosas en absoluto; más bien introducen un lenguaje nuevo, como un dialecto o un idioma, en el que el original se describe sin ser construido. Por ejemplo, la representación de Maxwell de un campo eléctrico en función de las propiedades de un fluido imaginario incompresible. El médium imaginario no es más que un recurso mnemotécnico para captar relaciones matemáticas. Lo importante no es que tengamos que ver algo mentalmente, sino que podamos operar sobre un objeto, por una parte mejor conocido —y en este sentido, más familiar—, y por otra, rico en implicaciones y, en este aspecto, fecundo en el plano de la hipótesis.

El gran interés del análisis de Max Black es que escapa a la alternativa propia del estatuto existencial del modelo que parecían imponer las variaciones del propio Maxwell, las interpretaciones sustancialistas del éter de Lord Kelvin y el rechazo brutal de los modelos por Duhem. No se trata de saber si el modelo existe y cómo, sino cuáles son las reglas de interpretación del modelo teórico y, correlativamente, cuáles son los rasgos pertinentes. Lo importante es que el modelo sólo tiene las propiedades que asigna la convención del lenguaje, fuera de todo control por medio de construcción real. Esto es lo que subraya la oposición entre describir y construir: «El núcleo del método consiste en hablar de cierta manera» (229); y su fecundidad, en que sabemos cómo servirnos de él: su «desplegabilidad» —según una expresión de Stephen Toulmin⁴³ (citado, 239)— es su razón de ser; hablar de percepción intuitiva no es más que una manera abreviada de designar la facilidad y la rapidez en el dominio de las implicaciones lejanas del modelo. A este respecto, el recurso a la imaginación científica no indica un sometimiento de la razón, una distracción por medio de las imágenes, sino el poder esencialmente verbal de intentar nue-

vas relaciones según un «modelo descrito». Esta imaginación pertenece a la razón en virtud de las reglas de correlación que gobiernan la traducción de los enunciados que recaen sobre el campo secundario dentro de enunciados aplicables al campo original. Una vez más, el isomorfismo de las relaciones funda la traducibilidad de un idioma a otro y proporciona así lo «racional» de la imaginación (238). Pero el isomorfismo ya no está entre el campo original y una cosa construida, sino entre este campo y una cosa «descrita». La imaginación científica consiste en ver nuevas conexiones por el rodeo de esta cosa «descrita». Colocar el modelo fuera de la lógica del descubrimiento, o incluso reducirlo a un recurso provisional, substituido, a falta de algo mejor, por la deducción directa, es en último término reducir la lógica del propio descubrimiento a un procedimiento deductivo. El ideal científico subyacente a esta pretensión es, en definitiva —dice Max Black—, «el de Euclides reformado por Hilbert» (235). La lógica del descubrimiento —decíamos nosotros— no es una psicología de la invención, porque la investigación no es la deducción. ✓

Mary Hesse pone de relieve perfectamente este objetivo epistemológico: «Es necesario modificar y completar el modelo deductivo de la explicación científica y concebir la explicación teórica como la redescipción metafórica del campo del *explanandum*» (*op. cit.*, 249). Esta tesis acentúa dos aspectos. En primer lugar, la palabra explicación; si el modelo, como la metáfora, introduce un nuevo lenguaje, su descripción equivale a su aplicación. Esto quiere decir que el modelo opera en el propio campo de la epistemología deductivista para modificar y completar los criterios de deductibilidad de la explicación científica tal como son enunciados, por ejemplo, por C. G. Hempel y P. Oppenheim⁴⁴. Según estos criterios, el *explanandum* debe poderse deducir del *explanans*; debe contener al menos una ley general que no sea redundante para la deducción; no debe haber sido falsificado empíricamente hasta ese momento; debe ser predictivo. El recurso a la redescipción metafórica es una consecuencia de la imposibilidad de obtener una estricta relación de deducción entre *explanans* y *explanandum*; a lo más, se puede contar con una «conveniencia aproximada» (*approximate fit*, 257). Esta condición de aceptabilidad está más próxima a la interacción que actúa en el enunciado metafórico que la deductibilidad pura y simple. Asimismo, la intervención de reglas de correspondencia entre el * ✱

⁴³ Stephen Toulmin, *The philosophy of Science* (London 1953) 38-39.

⁴⁴ C. G. Hempel y P. Oppenheim, «The logic of explanation», en *Readings in the Philosophy of Science* (New York 1953).

explanans teórico y el *explanandum* procede en el mismo sentido de una crítica del ideal de deductibilidad. Recurrir a un modelo es interpretar las reglas de correspondencia en términos de extensión del lenguaje de observación por uso metafórico. En cuanto a la predictibilidad, ésta no podría concebirse en un modelo deductivo, como si las leyes generales ya presentes en el *explanans* comportasen ocurrencias todavía no observables, o como si el conjunto de las reglas de correspondencia no precisaran ninguna adición. Según Mary Hesse, en *Models and Analogies in Science*, no existe método racional para completar por vía puramente deductiva las reglas de correspondencia y formar nuevos predicados de observación. La predicción de nuevos predicados de observación exige un desplazamiento de significaciones y una extensión del lenguaje observacional primitivo; entonces, sólo el campo del *explanandum* puede redescibirse dentro de la terminología transferida del sistema secundario.

Otro aspecto destacado por Mary Hesse es la palabra redescipción; con ella se quiere decir que el problema último planteado por el uso del modelo es «el de la referencia metafórica» (254-259). Las cosas mismas son «vistas como»; se *identifican*, de un modo todavía sin precisar, con el carácter descriptivo del modelo. El mismo *explanandum*, en cuanto referente último, es también cambiado por la adopción de la metáfora. Por tanto, hay que rechazar la idea de una estabilidad de significación del *explanandum*, y llegar hasta una visión «realista» (256) de la teoría de la interacción. Se cuestiona no sólo nuestra concepción de la racionalidad, sino también la de la realidad: «La racionalidad — dice Mary Hesse — consiste precisamente en la adaptación continua de nuestro lenguaje a un mundo en continua expansión; la metáfora es uno de los principales medios de realizarlo» (259).

Volveremos más tarde sobre las implicaciones que tiene para el mismo verbo «ser» la afirmación de que las cosas *son* «tal como» el modelo las describe.

¿Qué beneficio obtiene la teoría de la metáfora de este paso por la teoría de los modelos? Los autores citados están más preocupados por extender a los modelos su teoría previa de la metáfora que por considerar la repercusión de la aplicación epistemológica sobre la poética. Lo que nos importa aquí es esta acción retroactiva de la teoría del modelo sobre la teoría de la metáfora.

La extensión de la teoría de la metáfora a la del modelo no tiene como único efecto confirmar retroactivamente los rasgos principales

de la teoría inicial: interacción entre el predicado secundario y el sujeto principal, valor cognoscitivo del enunciado, producción de información nueva, no traducibilidad e inagotabilidad por paráfrasis. La reducción del modelo a un recurso psíquico es paralelo a la reducción de la metáfora a un simple procedimiento decorativo. El desconocimiento y el reconocimiento siguen en ambos casos los mismos caminos; tienen en común el procedimiento de la «transferencia analógica de un vocabulario» (Max Black, *op. cit.*, 238).

La repercusión del modelo sobre la metáfora revela rasgos nuevos de ésta, no percibidos por el análisis anterior.

En primer lugar, el correspondiente exacto del modelo, del lado poético, no es cabalmente lo que nosotros hemos llamado el enunciado metafórico, un discurso breve reducido las más de las veces a una frase; el modelo consiste más bien en una red compleja de enunciados. Su correspondiente exacto sería, pues, la *metáfora continuada* — la fábula, la alegoría —; lo que Toulmin llama la «desplegabilidad sistemática» del modelo tiene su equivalente en una red metafórica y no en una metáfora aislada.

Esta primera observación coincide con la que hacíamos al comienzo de este estudio: la obra poética como un todo — el poema — proyecta un mundo; el «cambio de escala» que separa a la metáfora, en cuanto «poema en miniatura» (Beardsley), del propio poema en cuanto metáfora ampliada, exige el examen de la constitución en forma de red del universo metafórico. El mismo artículo de Max Black nos pone en el camino: el isomorfismo que constituye lo «racional» de la imaginación en el uso de los modelos sólo encuentra su equivalencia en un tipo de metáfora que Max Black llama arquetipo (recordemos que éste es el título de su artículo: «Models and Archetypes»). Con esta designación, Max Black señala dos aspectos propios de ciertas metáforas: su carácter «radical» y su carácter «sistemático»; estos dos aspectos son por otra parte solidarios. Las «root metaphors», para emplear el término de Stephen C. Pepper⁴⁵, son también las que organizan las metáforas en red (por ejemplo, en Kurt Lewin, la red que pone en comunicación palabras como campo, vector, espacio-fase, tensión, fuerza, frontera, fluidez, etc.). Por estos dos caracteres, el arquetipo tiene una existencia menos local, menos puntual que la metáfora: cubre un «área» de experiencias o de hechos.

⁴⁵ Stephen C. Pepper, *World Hypotheses* (California 1942), pp. 91-92; citado por Max Black, *op. cit.*, pp. 239-240.

Repercusión
del modelo sobre
la metáfora

1) X 7

La observación es capital. Con Nelson Goodman, hemos visto la necesidad de subordinar las «figuras» aisladas a los «esquemas» que gobiernan los «reinos», por ejemplo el de los sonidos, trasladados en bloque al orden visual. Se puede esperar que la función referencial de la metáfora sea dirigida por una red metafórica más que por un enunciado metafórico aislado. Por otra parte, prefiero hablar de red metafórica más que de arquetipo por el empleo de este término en el psicoanálisis de Jung. El poder paradigmático de estos dos tipos de metáforas afecta tanto a su carácter «radical» como a sus «interconexiones». Una filosofía de la imaginación debe añadir a la simple idea de «ver conexiones nuevas» (Max Black, *op. cit.*, 237) la de una doble penetración: en profundidad, mediante metáforas «radicales», y en extensión, mediante «metáforas inter-conectadas»⁴⁶ (*ibid.*, 241).

El segundo beneficio del paso por el modelo es poner de relieve la conexión entre función heurística y descripción. Esta relación nos remite inmediatamente a la *Poética* de Aristóteles. Recordamos cómo Aristóteles unía *mimesis* y *mythos* en su concepto de la *poiesis* trágica⁴⁷. La poesía —decía— es una imitación de las acciones humanas; pero esta *mimesis* pasa por la creación de una trama, de una fábula, que presenta rasgos de composición y de orden que faltan en los dramas de la vida diaria. Entonces, ¿no será necesario entender la relación entre *mythos* y *mimesis*, en la *poiesis* clásica, como la relación de ficción heu-

⁴⁶ Se encontrará en Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality* (Indiana 1962), una tentativa por jerarquizar las metáforas según sus grados de estabilidad, su poder comprensivo o su amplitud de evocación. El autor llama símbolos a las metáforas dotadas de poder integrador: en el grado más bajo, encuentra las imágenes dominantes de un poema particular; luego los símbolos que, en virtud de su significación «personal», dominan en toda la obra; luego los símbolos compartidos por toda una tradición cultural; luego los que unen a todos los miembros de una vasta comunidad secular o religiosa; finalmente en el quinto orden, los arquetipos que presentan una significación para toda la humanidad o, al menos, para una parte importante de ella: por ejemplo, el simbolismo de la luz y de las tinieblas o el del señorío. Berggren recoge en su obra (*op. cit.*, I 248-249) esta idea de organización en niveles. Desde un punto de vista totalmente diferente, el de la estilística, Albert Henry (*Métonymie et Métaphore* [1971] pp. 116s), muestra que las combinaciones de metáforas, según las figuras de segundo grado que expone con extraordinaria minuciosidad, son las que integran el procedimiento retórico en una obra entera encargada de transmitir la visión singular del poeta. Al evocar más arriba el análisis de Albert Henry (cf. p. 269), he hecho hincapié en que la referencia a un mundo y la retro-referencia a un autor son contemporáneos de ese lazo que eleva el discurso a la categoría de obra.

⁴⁷ *Estudio* I, 5.

rística y redescipción en la teoría de los modelos? En efecto, el *mythos* trágico presenta los rasgos de «radicalidad» y de «organización en red» que Max Black confería a los arquetipos, es decir, a las metáforas de igual rango que los modelos. La metaforicidad no es sólo un rasgo de la *lexis*, sino del mismo *mythos*, y esta metaforicidad consiste, como la de los modelos, en describir un campo menos conocido —la realidad humana— en función de las relaciones de otro campo de ficción pero mejor conocido —la trama trágica—, empleando todas las virtualidades de «desplegabilidad sistemática» contenidas en esta trama. En cuanto a la *mimesis*, deja de crear dificultades y causar escándalo cuando ya no se entiende en términos de «copia» sino de redescipción. La relación entre *mythos* y *mimesis* debe leerse en dos sentidos: si la tragedia sólo alcanza su efecto de *mimesis* por la invención del *mythos*, éste está al servicio de la *mimesis* y de su carácter fundamentalmente denotativo. Para hablar como Mary Hesse, la *mimesis* es el nombre de la «referencia metafórica». Esto mismo subrayaba Aristóteles por medio de esta paradoja: la poesía está más cerca de la esencia que la historia, que se mueve en lo accidental. La tragedia enseña a «ver» la vida humana «como» lo que el *mythos* exhibe. Con otras palabras, la *mimesis* constituye la dimensión «denotativa» del *mythos*.

Esta unión entre *mythos* y *mimesis* no existe sólo en la poesía trágica; en ella se detecta más fácilmente porque, por una parte, el *mythos* toma la forma de una «narración» y la metaforicidad se une a la trama de la fábula; y por otra, el referente está constituido por la acción humana que, por su curso de motivación, presenta una afinidad segura con la estructura de la narración. La unión entre *mythos* y *mimesis* es obra de toda poesía. Recordemos la relación que establece Northrop Frye entre lo poético y lo hipotético. Pero ¿qué es lo hipotético? Según el crítico, el lenguaje poético, orientado hacia lo «interior» y no hacia lo «exterior», estructura un *mood*, un estado de alma, que no es nada fuera del mismo poema: es lo que recibe forma del poema en cuanto ordenamiento de signos. ¿No hay que decir, en primer lugar, que el *mood* es lo hipotético que el poema crea y que, en este aspecto, ocupa en la poesía lírica el lugar que el *mythos* ocupa en la poesía trágica? ¿No hay que decir, en segundo lugar, que a este *mythos* lírico se une una *mimesis* lírica, en el sentido de que el *mood* así creado es una especie de modelo para «ver como» y «sentir como»? Hablaré en este sentido de redescipción lírica a fin de introducir en el núcleo de la expresión, según la acepción de Nelson Goodman, el elemento de ficción realizado

por la teoría de los modelos. El sentimiento articulado por el poema no es menos heurístico que la trama trágica. Así pues, el movimiento «hacia el interior» del poema no puede oponerse pura y simplemente al movimiento «hacia el exterior»; designa sólo la interrupción de la referencia acostumbrada, la elevación del sentimiento a lo hipotético, la creación de una ficción afectiva. Pero la *mimesis* lírica, que se puede considerar, si se quiere, como un movimiento «hacia el exterior», es la obra misma del *mythos* lírico; proviene de que el *mood* no es menos heurístico que la ficción en forma de narración. La paradoja de lo poético reside totalmente en que la elevación del sentimiento a ficción es la condición de su despliegue mimético. Sólo un humor hecho *mythos* abre y descubre el mundo.

Si esta función heurística del *mood* se deja reconocer tan difícilmente, es, sin duda, porque la «representación» se ha convertido en el único canal del conocimiento y el modelo de toda relación entre el sujeto y el objeto. Pero el sentimiento es ontológico de un modo distinto que la relación a distancia: hace participar en la cosa⁴⁸.

Por eso, la oposición entre exterior e interior no tiene valor aquí. Al no ser interior, el sentimiento no es subjetivo. La referencia metafórica coincide más bien con lo que Douglas Berggren llama «los esquemas poéticos de la vida interior» y «la objetividad de las texturas poéticas»⁴⁹. Por esquema poético, entiende «algún fenómeno visualizable —sea efectivamente observable o simplemente imaginado— que sirve de vehículo para expresar algo que concierne a la vida íntima del hombre o a una realidad no espacial en general» (248); por ejemplo, el «lago de hielo» en el fondo del «Infierno» de Dante⁵⁰. Afirmar, con Northrop Frye, que el enunciado poético está dirigido en un sentido «centrípeto», es decir solamente cómo no hay que interpretar el esquema poético: en un sentido cosmológico. Pero algo se dice sobre la manera de ser de algunas almas que, *en verdad*, son de hielo. Discutiremos más tarde el sentido de la expresión «en verdad» y propondremos una concepción tensional de la verdad metafórica. Baste por el momento saber que la palabra poética sólo «esquematiza» metafóricamente los sentimientos cuando pinta «texturas del mundo», «fisonomías no huma-

⁴⁸ P. Ricoeur, *L'Homme faillible*, parte IV: «La fragilidad afectiva».

⁴⁹ Douglas Berggren, «The use and abuse of Metaphor»: «Review of Metaphysics» 16 (1962) 227-258; II (1963) 450-472.

⁵⁰ Berggren, *op. cit.*, I, p. 249.

nas», que se convierten en verdaderos retratos de la vida interior. Lo que Douglas Berggren llama «realidad textural» proporciona un apoyo «al esquema de la vida interior», que sería el equivalente de esos «estados de alma» que Northrop Frye considera como el sustituto de todo referente. La «gozosa ondulación de las olas», en el poema del Hölderlin⁵¹, no es ni una realidad objetiva en el sentido positivista ni un estado de alma en el sentido emocionalista. La alternativa se impone únicamente para una concepción en la que la realidad ha sido previamente reducida a la objetividad científica. El sentimiento poético, en sus expresiones metafóricas, manifiesta la indistinción de lo interior y de lo exterior. Las «texturas poéticas» del mundo (gozosas ondulaciones) y los «esquemas poéticos» de la vida interior (lago de hielo), al corresponderse, manifiestan la reciprocidad de lo interior y de lo exterior.

La metáfora eleva esta reciprocidad desde la confusión y la indistinción a la tensión bipolar. Una cosa es la fusión intropática que precede a la conquista de la dualidad sujeto-objeto, y otra, la reconciliación que supera la oposición de lo subjetivo y de lo objetivo.

Queda así planteado el problema de la verdad metafórica. Se cuestiona el sentido de la palabra verdad. La comparación entre modelo y metáfora nos ha indicado al menos la dirección: como sugiere la unión de ficción y redescrición, el sentimiento poético también desarrolla una experiencia de realidad en la que inventar y descubrir dejan de oponerse, y en la que crear y revelar coinciden. Pero entonces, ¿qué significa realidad?

5. HACIA EL CONCEPTO DE «VERDAD METAFÓRICA»

Este estudio se orienta hacia las conclusiones que expongo a continuación: las dos primeras sólo señalan un avance de la discusión anterior; la tercera saca una consecuencia que exige una justificación distinta:

1. La función poética y la función retórica sólo se distinguen plenamente una vez aclarada la unión entre ficción y redescrición. Las dos funciones aparecen entonces contrarias entre sí: la segunda intenta persuadir a los hombres adornando el discurso para que agrade, hace valer el discurso por sí mismo; la primera trata de redescibir la realidad por el camino indirecto de la ficción heurística.

⁵¹ Berggren, *op. cit.*, I, p. 253.

2. La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento.

* 3. Podemos aventurarnos a hablar de verdad metafórica para designar la intención «realista» que se vincula al poder de redescipción del lenguaje poético.

Esta última conclusión necesita una aclaración. En efecto, implica que la teoría de la tensión (o de la contraversión), que ha sido constantemente el hilo conductor de esta investigación, se extienda a la relación referencial del enunciado metafórico con lo real.

En efecto, hemos dado a la idea de tensión tres aplicaciones:

a) tensión en el enunciado: entre *dato* y *vehículo*, entre *foco* y *marco*, entre sujeto principal y secundario;

b) tensión entre dos interpretaciones: la literal que la impertinencia semántica deshace, y la metafórica que crea sentido con el no-sentido;

c) tensión en la función relacional de la cópula: entre la identidad y la diferencia en el juego de la semejanza.

Estas tres aplicaciones de la idea de tensión permanecen desde el punto de vista del sentido inmanente al enunciado; la segunda pone en juego una operación exterior al enunciado, la interlocución; y la tercera concierne a la cópula, pero en su función relacional. La nueva aplicación atañe a la misma referencia y a la pretensión del enunciado metafórico de alcanzar de alguna forma la realidad. Para expresarlo de la manera más radical posible, es necesario introducir la tensión en el ser metafóricamente afirmado. Cuando el poeta dice: «La naturaleza es un templo en el que pilares vivientes...», el verbo «ser» no se limita a unir el predicado «templo» con el sujeto «naturaleza» según la triple tensión que acabamos de explicar; la cópula no es sólo relacional; implica además la redescipción de lo que es, por medio de la relación predicativa; dice que así está bien. Hemos aprendido esto en el *Tratado de la interpretación* de Aristóteles.

¿Caemos en la trampa que nos tiende el lenguaje, que —como recuerda Cassirer— no llega hasta la distinción de dos sentidos del verbo ser, el relacional y el existencial?⁵² Esto ocurriría si tomáramos el

⁵² Ernest Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques* t. II *Le Langage*, cap. 5: «Le langage et l'expression des formes de la relation pure, La sphère du jugement et les concepts de relation».

mismo verbo «ser» en el sentido literal. Pero ¿acaso no hay, para el propio verbo, un sentido metafórico, en el que puede existir la misma tensión que hemos encontrado antes en las palabras (entre naturaleza y templo), luego entre las dos interpretaciones (la literal y la metafórica) y finalmente entre la identidad y la diferencia?

Para esclarecer esta tensión, interior a la fuerza lógica del verbo ser, es necesario hacer aparecer un «no es», implicado en la interpretación literal imposible, pero presente en filigrana en el «es» metafórico. La tensión sería entonces entre un «es» y un «no es». Esta tensión estaría no-marcada gramaticalmente en el ejemplo anterior; sin embargo, incluso no marcado, el «es» de equivalencia se distingue del «es» de determinación («la rosa es roja», que es de naturaleza sinecdótica). Es la *Rhétorique générale* del grupo de Lieja la que propone esta distinción entre el «es» de determinación y el «es» de equivalencia, característica del proceso metafórico⁵³. Por tanto, estarían afectados por este proceso no sólo los términos, y aun la cópula en su función referencial, sino la función existencial del verbo ser. Lo mismo habría que decir del «ser-como» de la metáfora marcada, la que la retórica de los antiguos, rompiendo en esto con Aristóteles, consideraba como la forma canónica de la que la metáfora sería la síntesis. «Ser-como» debería considerarse como una modalidad metafórica de la cópula; el «como» no sería sólo el término de la comparación entre los términos, sino que estaría incluido en el verbo ser cuya fuerza modificaría. En otras palabras, sería necesario pasar el «como» del lado de la cópula y escribir: «sus mejillas *son-como* rosas» (es uno de los ejemplos de la *Rhétorique générale*, 114). De este modo, permaneceríamos fieles a la tradición de Aristóteles, abandonada por la retórica posterior. Recordemos que para Aristóteles la metáfora no es una comparación abreviada, sino que la comparación es una equivalencia debilitada. Por tanto, lo que importa es reflexionar prioritariamente sobre el «es» de equivalencia. Y para distinguir su empleo del «es» de determinación, intento llevar al dinamismo del verbo «ser» la tensión cuyas tres aplicaciones ya he mostrado en el análisis anterior.

Podríamos formular el problema del siguiente modo: la tensión que afecta a la cópula en su función relacional, ¿no la afecta también en su función existencial? Este problema constituye el reto central de la noción de *verdad metafórica*.

Para demostrar esta concepción «tensional» de la verdad metafórica procederé dialécticamente. Mostraré en primer lugar la inadecua-

⁵³ *Rhétorique générale*, pp. 114-115.

ción de una interpretación que, por ignorancia del «no es» implícito, cede a la ingenuidad ontológica en la evaluación de la verdad metafórica; luego señalaré la inadecuación de la interpretación inversa, que malogra el «es» al reducirlo al «como-si» del juicio pensante, bajo la presión crítica del «no es».

La legitimación del concepto de verdad metafórica, que preserva el «no es» en el «es», procederá de la convergencia de estas dos críticas.

Antes de cualquier interpretación propiamente ontológica, como la que intentaremos esbozar en el *Estudio VIII*, nos limitaremos de momento a una discusión dialéctica de opiniones, como Aristóteles al comienzo de sus análisis de «filosofía primera».

a) El primer movimiento —ingenuo, no crítico— es el de la *vehemencia* ontológica. No renegaré de él, solamente lo mediatizaré. Sin él, el momento crítico carecería de fuerza. Decir «eso es», tal es el momento de la *creencia*, el *ontological commitment* que da su fuerza «ilocutiva» a la afirmación. En ninguna parte esta vehemencia de afirmación se halla mejor atestiguada que en la experiencia poética. Al menos, según una de sus dimensiones, esta experiencia expresa el momento *extático* del lenguaje, el lenguaje fuera de sí; la experiencia parece atestiguar que el deseo del discurso es desaparecer, morir, en los confines del ser-dicho.

¿Puede la filosofía tener en cuenta la no-filosofía del éxtasis? Y ¿a qué precio?

Ante la flexión de la no-filosofía y de la filosofía schellinguiana, Coleridge proclama el poder *cuasi vegetal* de la imaginación, recogida en el símbolo, de asimilarnos al crecimiento de las cosas: *While it enunciates the whole, [a symbol] abides itself as a living part of that unity of which it is the representative*⁵⁴. De este modo la metáfora opera un cambio entre el poeta y el mundo, gracias al cual crecen juntas la vida individual y la universal. El crecimiento de la planta se convierte así en la metáfora de la verdad metafórica, como «*a symbol established in the truth of things*» (*ibíd.*, 111). Así como la planta se hunde en la luz y en la tierra para sacar de ellas su crecimiento, y así como «*it becomes the visible organismus of the whole silent or elementary life of nature and therefore, in incorporating the one extreme becomes the symbol of the other; the natural symbol of that higher life of reason*» (*ibíd.*, 111), de igual manera el verbo poético nos hace participar, por la vía de una

⁵⁴ Coleridge, apéndice C a *The Statesman's Manual*, citado por I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, p. 109.

«comunidad abierta», de la totalidad de las cosas. Esta misma palabra poética hace evocar a I. A. Richards un problema planteado mucho antes por Coleridge: «*Are not words parts and germinations of the plant?*» (*ibíd.*, 112).

Así, el precio que la filosofía tiene que pagar, para decir el éxtasis poético, es la reintroducción de la filosofía de la naturaleza en la del espíritu, siguiendo la línea de la filosofía schellinguiana de la mitología. Pero entonces la imaginación, según la metáfora vegetal, ya no es el trabajo, esencialmente discursivo, de la identidad y de la diferencia que hemos comentado antes (*Estudio VI*). La ontología de las «correspondencias» se procura una caución en las atracciones «simpáticas» de la naturaleza, antes del corte del entendimiento divisor.

Coleridge se atenía a la flexión de la filosofía y de la no-filosofía. Con Bergson, la unidad de la visión y de la vida es aupada a la cima de la filosofía. El carácter filosófico de la empresa queda garantizado por la crítica de la crítica, merced a lo cual el entendimiento, plegándose sobre sí mismo, realiza su propio proceso. El derecho de la imagen se demuestra entonces *a contrario* por la solidaridad entre parcelación conceptual, dispersión espacial e interés pragmático. También hay que restaurar conjuntamente la superioridad de la imagen sobre el concepto, la prioridad del flujo temporal indiviso sobre el espacio, y el desinterés de la visión respecto a la aspiración vital. Y este pacto entre imagen, tiempo y contemplación queda sellado precisamente en una *filosofía de la vida*.

Cierta crítica literaria, influenciada por Schelling, Coleridge y Bergson, intenta explicar este momento extático del lenguaje poético⁵⁵. Debemos a esta crítica algunos alegatos románticos específicamente aplicados a la metáfora; el de Wheelwright en *The Burning Fountain* y en *Metaphor and Reality*⁵⁶ es uno de los más dignos de consideración. En efecto, el autor no se limita a asociar su ontología a consideraciones generales sobre el poder de la imaginación; la vincula estrechamente a los rasgos que su semántica ha favorecido. Estos rasgos requieren en principio una expresión en términos de vida. El lenguaje —dice el autor— es *tensive* y *alive*; actúa sobre todos los conflictos entre perspectiva y apertura, designación y sugerencia, imaginario

⁵⁵ Owen Barfield, *Poetic Diction: A Study in meaning* (New York 1928, 21964).

⁵⁶ Philip Wheelwright, *The Burning Fountain, The Metaphor and Reality* (Indiana 1962, 1968).

y relevancia, concreción y plurisignificación, precisión y resonancia afectiva, etc. La metáfora, sobre todo, recoge ese carácter *tensive* del lenguaje, por el contraste entre *epiphor* y *diaphor*: la primera acerca y fusiona los términos por asimilación inmediata en el ámbito de la imagen; la segunda procede mediatamente y por combinación de términos discretos; la metáfora es la tensión entre las dos. Esta tensión asegura la propia transferencia del sentido y da al lenguaje poético su carácter de «plusvalía» semántica, su poder de apertura hacia nuevos aspectos, nuevas dimensiones, nuevos horizontes de la significación.

Así todos estos rasgos requieren una expresión en términos de vida: *living, alive, intense*. En la expresión *tensive aliveness*⁵⁷ que yo asumo, aunque en un sentido bastante diferente, el acento se pone en el aspecto vital más que en el lógico de la tensión. La *connotative fullness* y la *tensive aliveness* se oponen a la rigidez, a la frialdad, a la muerte del *steno-language*⁵⁸. *Fluid* se opone a *block-language*, que triunfa por las abstracciones que comparten varios espíritus gracias a la costumbre o a la convención. Es un lenguaje que ha perdido sus «ambigüedades tensionales», su «fluidez no captada»⁵⁹.

Estos rasgos semánticos señalan la afinidad del lenguaje «tensional» con una realidad que presenta rasgos ontológicos correspondientes. En efecto, el autor no duda de que el hombre, por el hecho de estar despierto, se preocupa constantemente por lo que es («*What Is*»)⁶⁰. La realidad llevada al lenguaje por la metáfora se llama *presential and tensive, coalescent and interpenetrative, perspectival and hence latent* —en resumen—, *revealing itself only partially, ambiguously, and through symbolic indirection* (154). En todos estos rasgos domina la indistinción: la presencia se excita por un acto *responsive-imaginative* (156) y contesta ella misma a esta respuesta en una especie de reencuentro. Es cierto que el autor insinúa que este sentido de la presencia no carece de contraste; pero es para añadir en seguida que éstos están subordinados a la totalidad fácilmente visible. En cuanto a la «coalescencia», el autor la opone a la selectividad por la inteligencia, la cual desemboca en las dicotomías de lo objetivo y de lo subjetivo, de lo físico y de lo espiritual, de lo particular y de lo universal. El «algo más» de la expresión

⁵⁷ Wheelwright, *Metaphor and Reality*, p. 17.

⁵⁸ *The Burning Fountain*, pp. 25-29, 55-59.

⁵⁹ *Metaphor and Reality*, pp. 38-39.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 19, 30, 130, *passim*.

poética hace que cada término de la oposición participe del otro, se transforme en el otro; el lenguaje mismo, por el paso que opera así de una significación a otra, evoca «algo de un carácter metafórico del mundo que [el poema] proclama» (169). En fin, el carácter «perspectivo» del lenguaje poético evoca el excedente que supera el ángulo de visión; ¿no es esto lo que Heráclito insinúa cuando dice que *el Señor cuyo oráculo está en Delfos no dice ni niega nada, sólo significa?*

¿No debemos susurrar, con el gurú hindú de los Upanishads: «*neti-neti*», *not quite that, not quite that*, «no totalmente eso, no totalmente eso»...? Finalmente, al llegar a la «cuestión poético-ontológica» (152), el autor admite que su «*metapoetics*» es una «ontología no tanto de conceptos como de sensibilidad poética» (20).

Es sorprendente que Wheelwright llegue tan cerca de una concepción tensional de la verdad misma por su concepción semántica de la tensión entre *diaphor* y *epiphor*; pero la tendencia dialéctica de su teoría es ahogada por la tendencia vitalista e intuicionista que finalmente triunfa en la Metapoética del «*What Is*».

b) La contrapartida dialéctica de la ingenuidad ontológica nos la ofrece Turbayne en *The Myth of Metaphor*⁶¹. El autor intenta delimitar el «uso» (*use*) de la metáfora tomando como tema crítico el «abuso» (*abuse*). El abuso es lo que él llama mito, en un sentido más epistemológico que etnológico, que apenas difiere de lo que nosotros acabamos de llamar ingenuidad ontológica. En efecto, el mito es la poesía más la creencia (*believed poetry*). Yo diría: la metáfora literalmente. Pero hay algo, en el uso de la metáfora, que la inclina hacia el abuso, por tanto, hacia el mito. ¿Qué cosa? Recordemos la base semántica de Turbayne (expuesta anteriormente, en el *Estudio VI*): la metáfora se aproxima a lo que Gilbert Ryle llama *category-mistake*, que consiste en presentar los hechos de una categoría en los idiomas apropiados para otra. La metáfora es también una falta calculada, una transgresión categorial (*sort-crossing*). Sobre esta base semántica —en la que el carácter no apropiado de la atribución metafórica aparece más fuertemente subrayado que la nueva pertinencia semántica— el autor construye su teoría referencial. La creencia —dice Turbayne— es arrastrada, por un movimiento espontáneo, de un «hacer-como» (*pretense*) que algo es tal, mientras que ése no es el caso (13), a la «intención correspondiente (*I*

⁶¹ Colin Murray Turbayne, *The Myth of Metaphor* (Yale 1962); (Ed. revisada, Carolina 1970); Apéndice de Rolf Eberle, «Models; Metaphors and Formal Interpretations».

intend what I pretend (15), y de la intención al «hacer-creer» (*Make-believe*) (17). Entonces el *sort-crossing* se convierte en un *sort-trespassing* (22), y la *category-fusion* en *category-confusion* (*ibíd.*); y la creencia, cogida en el juego de su hacer-como, queda sutilmente convertida en «hacer-creer».

Así pues, lo que hemos llamado antes función heurística no es una finta inocente; tiende a desaparecer como ficción para manifestarse como creencia perceptiva (poco más o menos así, Spinoza, contradiciendo a Descartes, describía la creencia: mientras no se limite y niegue la imaginación, no se puede distinguir de la creencia verdadera). Hay que observar que la ausencia de marca gramatical sirve aquí de caución a este deslizamiento a la creencia. En la gramática, nada distingue la atribución metafórica de la literal. Entre la palabra de Churchill llamando a Mussolini *that utensil* y la de la publicidad: «la sartén, ese utensilio», la gramática no marca ninguna distinción (14); sólo la imposibilidad de hacer la suma algebraica de los dos enunciados despierta la sospecha. Es precisamente la trampa que tiende la gramática: no marcar la diferencia y, en este sentido, enmascararla. Por eso es necesario que una instancia crítica se aplique al enunciado por hacer surgir de él el «como-si» no marcado, la marca virtual del «hacer-como» inmanente al «creer» y al «hacer creer».

Este rasgo de disimulación —casi diríamos de mala fe, pero la palabra no está en Turbayne— exige una respuesta crítica: debe trazarse una línea de demarcación entre *to use* y *to be used*, si no queremos acabar víctimas de la metáfora, tomando la máscara por el rostro. En una palabra, hay que «ex-poner» la metáfora, desenmascararla. Esta proximidad entre el uso y el abuso lleva a rectificar las metáforas sobre la metáfora. Hemos hablado de transferencia o de transposición; es verdad: los hechos son *reallocated* por la metáfora; pero esta *reallocation* es también una *misallocation*. Se ha comparado la metáfora a un filtro, a una pantalla, a una lente, para indicar que sitúa las cosas bajo una perspectiva y enseña a «ver como...»; pero es también una máscara que disfraza. Se ha dicho que integra las diversidades; pero lleva también a la confusión categorial. Se ha dicho que es «puesta por...»; pero hay que decir también que es «tomada por...».

Pero ¿qué es «ex-poner» la metáfora? (54-70). No hay que olvidar que Turbayne piensa más en los modelos científicos que en las metáforas poéticas. Eso no desacredita en absoluto su contribución al concepto de verdad metafórica si, como nosotros mismos hemos admitido, la función referencial del modelo es un modelo para la función referen-

cial de la metáfora. Pero es muy posible que la vigilancia crítica no sea de la misma naturaleza en ambos casos. En efecto, los ejemplos de «mitos» en epistemología son teorías científicas en las que el indicio de ficción heurística se ha perdido siempre de vista. Así Turbayne discute largamente sobre la codificación de los modelos mecánicos en Descartes y Newton, es decir, sobre su interpretación ontológica inmediata. La tensión de lo metafórico y de lo literal está, pues, ausente de ellos desde su origen. Consiguientemente, «hacer explotar el mito», es hacer aparecer el modelo como metáfora.

Turbayne restablece así una vieja tradición de Bacon, cuando denunciaba los «ídolos del teatro»: «*Because in my judgment all the received systems are but so many stage-plays representing worlds of their own creation... which by tradition, credulity, and negligence have come to be received*»⁶².

Sin embargo, esto no es abolir el lenguaje metafórico; muy al contrario, es confirmarlo, pero añadiéndole el indicio crítico del «como si». En efecto, no es posible «presentar la verdad literal», «decir lo que son los hechos», como lo exigiría el empirismo lógico: es inútil toda «tentativa para “reassignar” los hechos remitiéndolos al campo al que pertenecen en realidad» (64). «No podemos decir qué es la realidad, sino cómo se nos presenta (*what it seems like to us*)» (64). Puede haber un estado no mítico, pero no un estado no metafórico del lenguaje. No hay, pues, otra salida que «reemplazar las máscaras», pero siendo conscientes de ello. Ya no diremos: *non fingo hypotheses*, sino: «finjo hipótesis». En una palabra, la conciencia crítica de la distinción entre uso y abuso no conduce al no-emprego, sino al re-emprego (*re-use*) de las metáforas, en la búsqueda ilimitada de metáforas distintas, incluso de una metáfora que sería la mejor posible.

Los límites de la tesis de Turbayne dependen de la especificidad de los ejemplos que conciernen a lo que es menos transferible del modelo a la metáfora.

En primer lugar, el autor se mueve en un orden de realidad semejante a la del positivismo criticado por su tesis. Se trata siempre de «hechos» y, por tanto, también de verdad en un sentido verificativo que no sufre ninguna alteración fundamental. Este carácter neo-empírico de la tesis no puede pasar desapercibido si consideramos que los ejem-

⁶² Francis Bacon, *Novum Organum* (London 1926) I, 44. Citado por Turbayne, *op. cit.*, p. 29.

plos de metáforas-modelos no se toman de los campos limitados de la física, sino del orden metacientífico de las visiones del mundo, en el que tiende a borrarse la frontera entre modelo y mito científico, como se sabe desde el *Timeo* de Platón. El mecanismo de Descartes y el de Newton son hipótesis cosmológicas de carácter universal. El problema es precisamente saber si el lenguaje poético no se abre paso a un nivel precientífico, antepredicativo, en el que las mismas nociones de hecho, objeto, realidad y verdad, tal como las delimita la epistemología, *son cuestionadas*, gracias a la vacilación de la referencia literal.

En segundo lugar, habla el autor de un dominio de los modelos que no se encuentra en la experiencia poética, en que, siempre que el poeta habla, habla algo distinto de él, en el que una realidad se asoma al lenguaje sin que el poeta tenga dominio sobre ella. La metáfora de Turbayne es también del orden de lo manipulable; es algo que elegimos usar, no usar, *re-usar*. Este poder decisorio, extensivo a la vigilancia del «como si», no tiene fiador en el lado de la experiencia poética, en la que, según la descripción de Marcus Hester, la imaginación está «atada» (*bound*). Esta experiencia de ser captado, más que de captar, concuerda difícilmente con el dominio deliberado del «como si». El problema de Turbayne es el del mito desmitificado: ¿sigue teniendo su poder como habla? ¿Existe algo así como una fe metafórica tras la desmitificación, una segunda ingenuidad tras la iconoclastia? El problema exige una respuesta diferente en epistemología y en poesía. Un uso lúcido, perspicaz, concertado de los modelos es quizá concebible, aunque parezca difícil mantenerse en la abstención ontológica del «como si», sin creer en el valor descriptivo y representativo del modelo. La experiencia de creación en poesía parece escapar a la lucidez exigida por cualquier filosofía del «como si».

Estos dos límites parecen perfectamente correlativos: el tipo de visión que, *a parte rei*, penetra más allá de los «hechos» recortados por la metodología, y el tipo de autoimplicación que, *a parte subjecti*, escapa a la vigilancia del «como si», designan conjuntamente las dos caras de una experiencia de creación en la que la dimensión creadora del lenguaje está en consonancia con los aspectos creadores de la realidad misma. ¿Se pueden crear metáforas sin creer en ellas y sin creer que, en cierto modo, eso existe? Por tanto, está en juego la relación misma y no sólo sus extremos: entre el «como si» de la hipótesis consciente de sí misma y los hechos «como lo que nos parecen», reina todavía el concepto de verdad-adequación. Sólo está modalizado por el «como si», sin ser alterado en su definición fundamental.

c) Mi doble crítica de Wheelwright y de Turbayne está muy próxima a la de Douglas Berggren en «The Use and Abuse of Metaphor»⁶³; a esa crítica le debe mucho la mía. Ningún autor, que yo sepa, ha ido tan lejos en el concepto de verdad metafórica. En efecto, no contento con recapitular las tesis principales de la teoría de la tensión, intenta arbitrar, como yo hago, entre ingenuidad ontológica y crítica de la metáfora mitificada. Transporta así la teoría de la tensión de la semántica interna del enunciado a su valor de verdad, y se atreve a hablar de la tensión entre verdad metafórica y verdad literal (245). He empleado antes su análisis conjunto de los «esquemas poéticos» y de las «texturas poéticas»; los primeros ofrecen el retrato de la vida interior; los segundos, la fisonomía del mundo. Lo que no dije entonces es que, para Berggren, estas tensiones afectan no sólo al sentido sino también al valor de verdad de las aserciones poéticas sobre la «vida interior» así esquematizada y sobre la «realidad textual». Los poetas mismos —dice— «a veces parecen pensar que lo que hacen son, en cierto sentido, aserciones verdaderas» (249). ¿En qué sentido? Wheelwright no va descaminado cuando habla de «realidad presencial», pero se equivoca al distinguir verdad poética y absurdo mítico. Él, que tanto ha hecho para reconocer el carácter «tensional» del lenguaje, no llega a ver el carácter «tensional» de la verdad, sustituyendo simplemente una noción de verdad por otra; así sacrifica todo al abuso, reduciendo simplemente las texturas poéticas al animismo primitivo. Pero el poeta no incurre en esta falta: «preserva las diferencias ordinarias entre el tema principal y el subsidiario de sus metáforas, al mismo tiempo que estos referentes son transformados mediante el proceso de construcción metafórica» (252). Y añade: «A diferencia del niño y del primitivo, el poeta nunca confunde míticamente *the textural feel-of-things* con las reales *things-of-feeling*» (255). «Sólo mediante el empleo de la metáfora textual el *feel-of-things* poético puede en un sentido liberarse de las prosaicas *things-of-feeling* y prestarse realmente a la discusión» (255). Así es como la objetividad fenomenológica de lo que vulgarmente se llama emoción o sentimiento es inseparable de la estructura tensional de la verdad de los enunciados metafóricos que expresan la construcción del mundo por y con el sentimiento. La posibilidad de la realidad textual es correlativa de la posibilidad de la verdad metafórica de los esquemas poéticos; la posibilidad de una se establece al mismo tiempo que la de la otra (257).

⁶³ Cf. p. 324, nota 49.

La convergencia entre las dos críticas internas, la de la ingenuidad ontológica y la de la desmitificación, conduce así a reiterar la tesis del carácter «tensional» de la verdad metafórica y del «es» portador de la afirmación. Yo no digo que esta doble crítica pruebe la tesis. La crítica interna ayuda únicamente a reconocer lo que se asume y a lo que se compromete el que habla y emplea metafóricamente el verbo ser. Al mismo tiempo, subraya el carácter de paradoja infranqueable que se vincula a un concepto metafórico de verdad. La paradoja consiste en que no hay otra forma de hacer justicia a la noción de verdad metafórica sino incluir el aspecto crítico del «no es» (literalmente) en la vehemencia ontológica del «es» (metafóricamente). En esto, la tesis no hace más que sacar la consecuencia más extrema de la teoría de la tensión. Así como la distancia lógica se preserva en la proximidad metafórica, y la interpretación literal imposible no se anula simplemente por la interpretación metafórica sino que cede resistiendo, de igual manera la afirmación ontológica obedece al principio de tensión y a la ley de la «visión estereoscópica»⁶⁴. Es esta constitución tensional del verbo ser la que recibe su marca gramatical en el «ser-cómo» de la metáfora desarrollada en comparación, al mismo tiempo que se marca la tensión entre lo *mismo* y lo *otro* en la cópula relacional.

¿Cuál es ahora la repercusión de semejante concepción de la verdad metafórica sobre la misma definición de la realidad? Esta cuestión que constituye la visión última del presente estudio será objeto de la próxima investigación. Pues pertenece al discurso especulativo articular, con sus propios recursos, lo que espontáneamente asume este cuentista popular que, según Roman Jakobson⁶⁵, «marca» la intención poética de sus narraciones cuando dice:

Aixo era y no era.

⁶⁴ La expresión es de Bedell Stanford en *Greek Metaphor, Studies in Theory and Practice* (Oxford 1936), p. 105; numerosos autores de lengua inglesa la emplean también.

⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 238-239.

ESTUDIO VIII

METÁFORA Y DISCURSO FILOSÓFICO

A Jean Ladrière

Este último estudio pretende explorar los límites filosóficos de una investigación cuyo centro de gravedad se ha desplazado, pasando al plano de la hermenéutica, de la retórica a la semántica y de los problemas de sentido a los problemas de referencia. Este último desplazamiento ha comportado, en forma de postulados, cierto número de presuposiciones filosóficas. Ningún discurso puede pretender estar libre de presuposiciones, por la sencilla razón de que el trabajo de pensamiento, por el que se tematiza una región de lo pensable, pone en juego conceptos operativos que no pueden ser tematizados. Pero si ningún discurso puede carecer radicalmente de presuposiciones, al menos todo pensador debe explicitar los suyos, siempre que pueda. Hemos empezado a hacerlo al comienzo del estudio anterior, al enunciar los postulados de semántica y hermenéutica establecidos por la teoría de la referencia metafórica. Estos postulados nos han autorizado, al final del mismo estudio, a trasladar a la cópula, tomada en el sentido de *ser cómo*, el enfoque ontológico de la enunciación metafórica. Nos queda por tematizar estos mismos postulados. El problema es entonces éste: ¿qué filosofía está *implicada* en el movimiento que desplaza la investigación de la retórica a la semántica y del sentido a la referencia? El problema parece simple, pero en realidad es doble. En efecto, nos preguntamos si hay una filosofía *implicada* y *cuál* es. La estrategia del presente estudio consistirá en hacer progresar conjuntamente la investigación sobre ambos problemas: el de la *ontología* que hay que explicitar y el de la *implicación* que actúa en el juego de lo implícito y de lo explícito.

El segundo problema, más encubierto, requiere una decisión general que concierne a la unidad de conjunto de los modos de discurso, entendiendo por ellos empleos diversos como discurso poético, científico, religioso, especulativo, etc. Tomando como tema la noción de discursividad, querría defender un relativo pluralismo de formas y niveles de discurso. Sin llegar hasta la concepción sugerida por Wittgenstein de una heterogeneidad radical de los juegos de lenguaje, que imposibilitaría los casos de intersección a los que precisamente dedicaremos el final de este estudio, es importante reconocer, ya desde ahora, la *dis-*