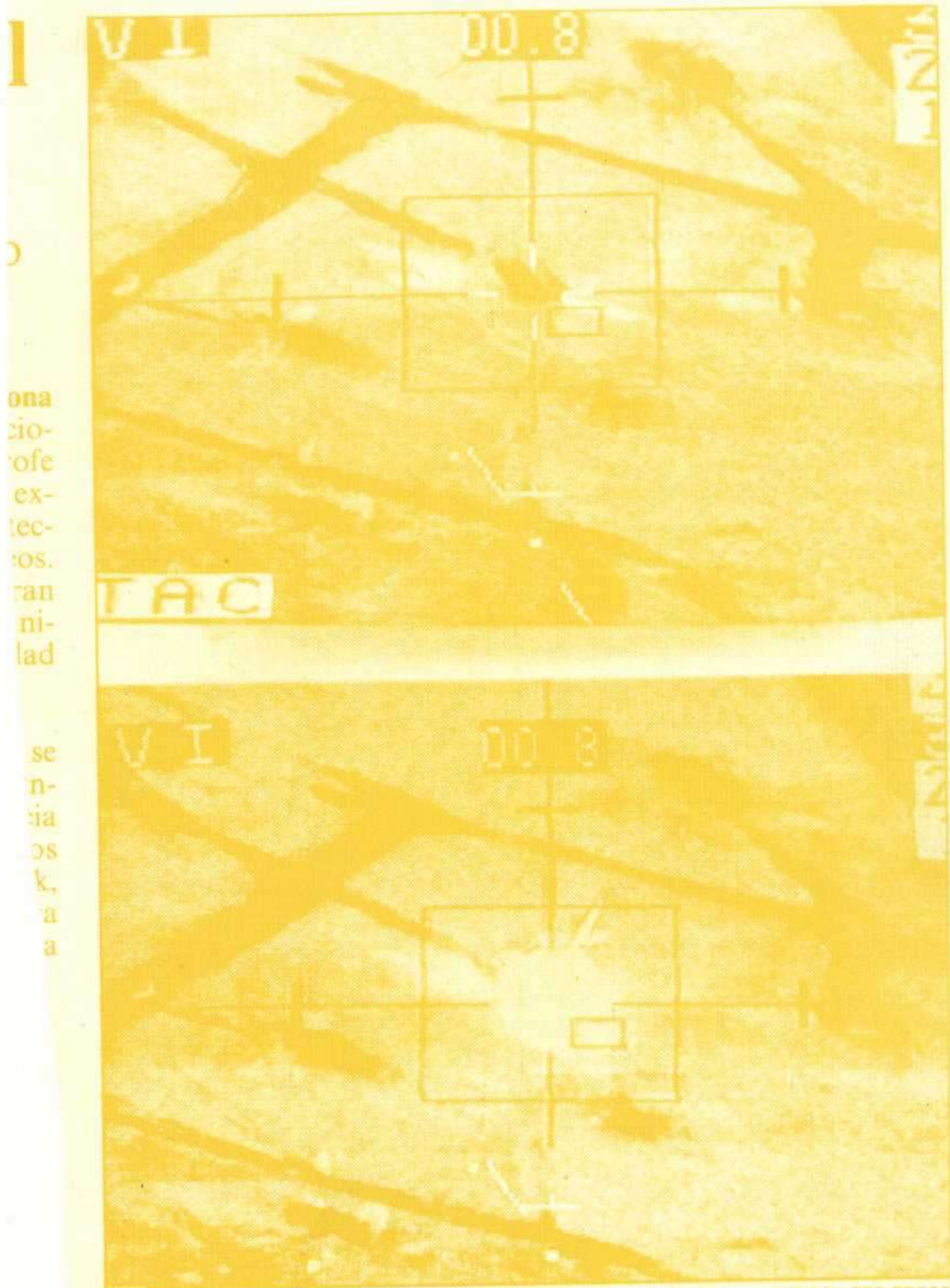


# La bolsa de la Medusa

Número 15-16-17

1990/91



ona  
cio-  
fofe  
ex-  
tec-  
nos.  
ran  
ni-  
lad

se  
n-  
ia  
os  
k,  
a  
a

ASSOCIATED PRESS

Aproximación e impacto de un misil aliado contra un objetivo iraquí.







# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral

Números 15-16-17/1990/91

Número especial dedicado a  
*La metáfora*

Miguel Casado	3	Crítica y ficción
José M. <sup>a</sup> García López	29	La consistencia de Calvino
M. <sup>a</sup> Teresa López de la Vieja	45	Lo verosímil en el discurso moral
Esther Romero	59	Las metáforas y el significado metafórico
Gonzalo Abril	81	Metaforismos
Manuel Hernández Iglesias	101	Todas las metáforas son mortales
Eduardo de Bustos Guadaño	111	La metáfora y el cultivo de la intimidad
Cristina Santamarina	121	El mensaje visual y la producción simbólica
Marcial Moreno Montoro	135	El concepto de metáfora en Nietzsche

## NOTAS

Charo Crego	154	El sujeto que vuelve
Valeriano Bozal	160	La ternura de los hermanos Coen

## LIBROS

José Miguel Marinas	164	Emigrantes en su salsa
José Lorite Mena	166	El hombre biocultural
Jesús Sáenz de Miera	170	Retrato de Felipe V sobre fondo de melancolía
Francisca Pérez Carreño	173	Las ventajas de ser una artista

## DISCOS

José Manuel Berea	180	Luciano Berio, obra abierta
-------------------	-----	-----------------------------

---

*Consejo de Redacción*, Gonzalo Abril, Javier Arnaldo, Valeriano Bozal (director), Estrella de Diego, José M. Marinas, Cristina Peña-Marín, Francisca Pérez Carreño (secretaria de redacción), Carlos Piera y Carlos Thiebaut.

*Diseño*, La balsa de la Medusa.

*Portada*: Aproximación e impacto de un misil aliado contra un objetivo iraquí.



La ilustración que aparece en este número ha sido introducida cuando la revista estaba ya compuesta y preparada para su edición, y sustituye a la inicialmente prevista. Recoge algunas de las imágenes más representativas sobre la llamada Guerra del Golfo entre las aparecidas los primeros días en la prensa diaria. En ocasiones, dada su condición, adquieren un carácter fuertemente metafórico.

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones,  
Tomás Bretón, 5. 28045 Madrid. Teléfono 468 13 98.

Precio del ejemplar, 700 pesetas. *Suscripción anual* (cuatro números),  
España, 2.500 pesetas. Europa, 3.500 pesetas. América, 4.000 pesetas.

Precio de este número especial: 2.100 pesetas.

*La balsa de la Medusa* no se responsabiliza necesariamente de la opinión que expresan los artículos firmados. La revista no mantendrá correspondencia sobre los artículos que no hayan sido solicitados.

Prohibida la reproducción total o parcial de la revista por cualquier medio mecánico, electrónico o reprográfico sin autorización expresa.

Depósito legal: M. 5.125-1989.

I.S.B.N.: 0214-9982

Impreso en España por Gráficas Rogar,  
Fuenlabrada (Madrid).



# CRÍTICA Y FICCIÓN

## (Acercas del estatuto de la crítica como género literario)

Miguel Casado

*Nunca he escrito otra cosa que ficciones y soy perfectamente consciente de ello. Sin embargo, creo que es posible hacer funcionar a las ficciones en el interior de la verdad.*

MICHEL FOUCAULT

Hace meses, un medio de comunicación español pretendió importar una polémica italiana acerca de si es legítimo escribir críticas sobre el libro de un amigo. Resultó una polémica frustrada, sin eco, pero la trivialidad de su planteamiento es doblemente significativa: por un lado, según un criterio social, colocaba un velo piadoso ante una cuestión mucho más seria, la del tráfico de influencias, bien lejana de la amistad; si se atendía, por otro lado, el problema de cuál es el estatuto de la crítica literaria, el enunciado de la polémica revelaba la vigencia de la vieja crítica *judicial*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Buena prueba de esa vigencia son estas palabras de García Posada: «La única crítica en sentido estricto es la que se ejerce en la prensa periódica para enjuiciar el valor de las obras recientes» (Miguel García Posada, «La crítica en la picota», en *ABC*, 3 de junio de 1989). La radical discrepancia con su postura no impide reconocer la exactitud de su análisis acerca de la situación «social» de la crítica y de las relaciones entre ésta y los autores.



Escribir sobre el libro de un amigo sólo puede constituir un problema si se entiende la función de la crítica como evaluadora, destinada a la discriminación de lo «bueno» y lo «malo» en literatura. Ya en 1914 escribía Ortega: «Yo creo que no es la misión importante de ésta (de la crítica) tasar las obras literarias, distribuyéndolas en buenas o malas. Cada día me interesa menos sentenciar; a ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante»<sup>2</sup>. Su opinión es rotunda y las premisas, claras: para ser juez, es necesaria una ley que pueda ser aplicada. A estas alturas del siglo, ¿podría sostenerse la existencia de tal ley, de una medida para la verdad o la justeza de un texto literario? Más adelante se considerará esta pregunta, pero valga decir ahora que éste es uno de los muchos casos en que las posiciones teóricas o filosóficas que se suponen comúnmente aceptadas no consiguen implantarse en la práctica cotidiana; antes bien, ésta se guía por la norma, en apariencia inmutable, del *sentido común*, de la opinión corriente y estereotipada, por la que no pasa el tiempo; la parodia que Proust llevaba a cabo del trabajo académico de una jovencita de fin del siglo pasado, seguiría sirviendo para la *koiné* crítica en el fin de éste. No en vano decía Lenin que la fuerza más resistente que se opone a cualquier tipo de cambio es *la fuerza de la costumbre*.

Una de las causas para la actual revitalización de la crítica literaria judicial se vincula con esto, y es ideológica. Hoy es moneda de uso común que han sido superadas las principales teorías de la modernidad, y la consecuencia más frecuente de este criterio es arrojarse sin reparo en brazos del tópico, reproducir los papeles establecidos, al margen de cualquier autoanálisis.

Otra causa de tal revitalización ha de buscarse en la exigencia del mercado. Crecientemente conducido por un interés de empresa, el mercado editorial precisa de una crítica que cubra un espacio próximo al de la publicidad. Armada con un camuflaje de cultura y de conocimiento, la crítica judicial ayuda a distribuir los grupos de lectores, orienta los diferentes tipos de demanda, asignando etiquetas y describiendo las características de lo que se pone en venta. Las malas críticas son necesarias para que existan las buenas y todo está previsto de modo que no consigan eliminar ningún producto rentable. La proporción de reseñas dedicadas a unas editoriales y otras, o por ejemplo la marginación de la poesía en los «medios», ilustran la estrecha dependencia que sufre la crítica judicial respecto a los designios del mercado.

Por último, una causa más estribaría en el carácter de los medios en que la crítica se ejerce, sobre todo aquellos no especializados y por ello mucho más difundidos. No se trata ya, en línea con lo anterior, de la tremenda penetración en estos medios de los intereses editoriales (sea desde la misma composición del capital o desde la publicidad), sino de su propio carácter.

<sup>2</sup> José Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías. Cátedra. Madrid. 1984.



Hoy su difusión y su poder se asocian a la eficacia para conformar a su medida sectores de opinión más o menos amplios; esta lógica llena tanto las páginas políticas o económicas como las culturales e impone asimismo su sello a la noticia de libros o de espectáculos. De aquí se desprende el posible valor de verdad de esta crítica: el mismo que, por ejemplo, el de la sección editorial.

Sin duda, hacer balance completo exigiría un detalle que aquí no se pretende. Sirvan sólo estas consideraciones como punto de partida para el rechazo del estatuto vulgarmente conferido a la crítica, que ha de basarse en el análisis de si es posible una verdad en ella y, de resultas, en la postulación de *la crítica como género literario*.

En 1966 publicó Roland Barthes un breve libro, *Crítica y verdad*<sup>3</sup>, que se toma como hilo conductor en el principio de este análisis. Un personaje hoy olvidado, R. Picard, había dado a la luz un libelo contra el *Sur Racine*<sup>4</sup> de Barthes, desencadenándose después una furiosa ola de insultos y descalificaciones contra la «nueva crítica» en todos los principales medios periodísticos, sea cual fuera su ideología confesada, desde *Le Monde* a *Le Figaro*. En medio de la polémica, el librito de Barthes nacía con un propósito de fijar posiciones, casi —dentro de la habitual apertura barthesiana— como una especie de manifiesto. La tesis se basaba en oponer *lo verosímil*, propio de los «viejos críticos», a *la verdad*.

*Lo verosímil crítico* «reina en las páginas literarias de algunos grandes diarios y se mueve en el interior de una lógica intelectual que no permite contradecir lo que proviene de la tradición, de los sabios, de la opinión corriente»<sup>5</sup>. Recuérdese, en este sentido, el escándalo ante la «osadía» barthesiana de introducir criterios psicoanalíticos en el estudio de Racine, clásico de clásicos, o de disentir de algunos de los tópicos más tenazmente repetidos en la sacra cadena de los manuales.

Barthes anuncia varias características de tal *verosímil crítico* que, antes de nada, «permanece más acá de todo método». Acorde con el citado imperio del sentido común, «gusta mucho de las *evidencias*», aunque haya que aclarar que: «sin embargo, esas evidencias no son nada más que normativas», es decir, proceden de los límites que se han establecido para cada género («esto no es una novela», dice la crítica judicial) o, en otro terreno, tienen una historia, son ideológicas, y pretenden conservar la línea de evolución de esa historia y sus ideas.

*Lo verosímil* arraiga, sobre todo, en dos mitos: la objetividad y el gusto. Describir ambos supone el regreso al núcleo mismo de esta postura. La

<sup>3</sup> Roland Barthes. *Crítica y verdad*. Traducción de José Bianco. Siglo XXI. Buenos Aires. 1972.

<sup>4</sup> Roland Barthes. *Sur Racine*. Seuil. París. 1963.

<sup>5</sup> *Crítica y verdad*, ed. cit.



objetividad —sobre la que se tratará aquí, más adelante— se compone de «las certidumbres del lenguaje, las implicaciones de la coherencia psicológica, los imperativos de la estructura del género», y la literatura se asienta, precisamente, sobre el derrumbamiento sistemático de tales seguridades y coherencias, sobre la disolución de tales estructuras.

El gusto no es sino un «conjunto de interdictos que proviene indiferentemente de la moral y de la estética»; el simple recurso a la historia más comúnmente aceptada muestra la ligereza de tal categoría.

Barthes añade, como tercer mito, el de la claridad, que concita ahora menos interés: se entibieron las acusaciones sobre el uso de «jergas» y él mismo demostró que nadie está libre del peso de una u otra retórica.

Hasta aquí, la descripción del inservible criterio de verosimilitud empleado por la vieja crítica; frente a él, Barthes oponía la verdad. Es preciso observar, sin embargo, que esta oposición encubre la más honda zona de encuentro entre ambos bandos. Parece claro que, en el seno de la polémica, la denominación «verosímil crítico» busca desvalorizar la postura contraria; pero que los defensores de ésta habrían de reclamarse de *la verdad* en la misma medida que Barthes. Unos y otros creen que su concepción pone al ejercicio de la crítica literaria en condiciones de alcanzarla. ¿La verdad acerca del texto que se critica?: aunque esto pudiera negarse en parte por los «nuevos críticos», y de hecho se niega, no es posible eliminarlo como latencia en el curso de la polémica. *Crítica y verdad* centra, así, su mayor interés en el aspecto polémico contra la otra postura, pero está limitado por una afinidad de fondo que no quiere cuestionar; quizá para no abrir más flancos al ataque contrario. En su vertiente de afirmaciones, el libro señala diferentes campos de ejercicio crítico y sugiere algunos puntos de fuga que anuncian al inmediato abandono del concepto de *verdad*. Pero conviene antes resumir lo que por ella se entiende.

«El intelecto accede a otra lógica, aborda la región desnuda de 'la experiencia interior': una misma y única verdad se busca, común a toda habla, ya sea ficticia, poética o discursiva, porque en adelante es la verdad de la palabra misma». Verdad interior, verdad del lenguaje: en seguida se aclarará que todo texto literario es plural, tiene sentidos múltiples, y esa verdad buscada nunca puede confundirse con lo unívoco, ha de ser forzosamente una verdad distinta para cada lector.

La pluralidad de sentidos del texto provoca dos enfoques muy diferenciados dentro de la operación crítica. El primero buscaría un «discurso general cuyo objeto es, no tal o cual sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra»; podría denominarse *ciencia de la literatura*. El segundo sería «ese otro discurso que asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra»; se denominaría *crítica literaria*. Más escuetamente, «la crítica no es la ciencia. Esta trata de los sentidos; aquella los produce».

La distinción parece clara. Ambos enfoques coinciden en su concepto de verdad y en su aceptación del texto plural; pero diferencian su objeto y,





sobre todo, se ven obligados a diferenciar su lenguaje. La pretensión de generalidad de la ciencia, frente al riesgo asumido por la crítica, vuelve a incidir en la cuestión de la objetividad y la subjetividad. Excluido en primera instancia este dilema, al fijar como propósito la verdad interior y del lenguaje, se está reintroduciendo sin embargo en el mismo momento en que se reparten los ámbitos: lo asignado a la ciencia lleva sin remedio el estigma del mito positivista que persigue una verdad universal, mientras que la nueva propuesta barthesiana sólo podría encajar en el espacio asignado a la crítica. Así, se verá pronto reaparecer en Barthes el debate acerca de la verdad, pero ahora dentro del mismo terreno que él ha acotado. Se confirmará, de ese modo, lo inestable de los criterios expuestos en la segunda parte de *Crítica y verdad*, su carácter de compromiso dentro del campo propio y de predominio de la utilidad polémica por encima de la coherencia en el desarrollo de la argumentación.

En efecto, en cuanto se revisan otros textos de Barthes, se ratifica de inmediato la impresión de que el reparto de papeles entre *ciencia y crítica* es



poco más que una componenda en el seno de los «nuevos críticos», en la que él ha dejado ya de creer cuando la propone. Sería apenas una concesión a los que se dejan seducir por el prestigio de las ciencias llamadas «exactas» y, de modo más cercano, por los progresos de la lingüística en su formalización; se diría que, frente a los desgastados mitos de la vieja crítica, la ciencia literaria es un mito de nuevo tipo capaz de permitir que subsista la verdad teleológica que debe ser perseguida.

Ya en el libro comentado abría Barthes una brecha en la credibilidad de la *ciencia* recién propuesta; así reconocía que los análisis científicos siempre dejarán al margen «un residuo enorme» que, no por azar sin duda, «corresponderá bastante a lo que hoy juzgamos esencial en la obra». La ciencia dibujaría apenas una periferia tan amplia o una base de apoyo tan simple que, a partir de ella, el trabajo crítico seguiría obligado a empezar casi de cero, pues nada de lo esencial se habría tocado, quizá porque es imposible acercarse a la obra concreta sin producir sentidos particulares. El escepticismo barthesiano se reflejaba también en una especie de «ambigüedad calculada»: por ejemplo, citaba *La estructura del lenguaje poético*, de Jean Cohen<sup>6</sup>, entre las muestras de la nueva ciencia, y poco después se oponía frontalmente al concepto retórico de *desvío* en que ese libro se basa.

*Crítica y verdad* contenía, pues, fisuras y ambigüedades notables. Pero es bien significativo que, un año más tarde, apareciera un artículo de Barthes absolutamente demoledor respecto a las pretensiones de una ciencia literaria. Aquí ya no se dirigía al «enemigo», sino que hacía un llamamiento explícito dentro del ámbito del *estructuralismo*, supuestamente el suyo. El artículo, «De la ciencia a la literatura», se publicó en 1967 en el suplemento literario del *Times*<sup>7</sup>, y la mejor muestra de su tono es el escéptico inicio sobre las dificultades para definir en qué consiste una ciencia; para él, nada la define o separa de otra cosa que no lo sea, salvo su reconocimiento institucional: «la ciencia es lo que se enseña». La comparación de las posturas mantenidas respecto a su propio lenguaje por la ciencia y por la literatura compone la línea argumental del artículo, claramente dirigido a dinamitar las verdades vulgares del estructuralismo, en especial la *formalización* de lo literario.

La ciencia basa la pretendida universalidad de sus afirmaciones en que posee instrumentos capaces de ir dando cuenta de la realidad. El tipo de saber que dice alcanzar es, por lo tanto, objetivo, válido genéricamente, no limitado por ninguna condición personal, al menos en su fase de dato seguro. Para mantener intacta esa modalidad de conocimiento, debe exponerlo de modo formalizado, impermeable a las interferencias del sujeto mediante el lenguaje.

<sup>6</sup> Jean Cohen. *Estructura del lenguaje poético*. Traducción de Martín Blanco Álvarez. Gredos. Madrid. 1973.

<sup>7</sup> Roland Barthes. «De la ciencia a la literatura», en *El susurro del lenguaje*. Traducción de C. Fernández Medreno. Paidós. Barcelona. 1987.



Hay en ello un sabor añejo, como señala Barthes, pues hoy no puede seguir pensándose la objetividad y la subjetividad como en los buenos tiempos de la ciencia positivista. Así, Wittgenstein, al ocuparse de los términos «objetivo» y «subjetivo», afirma que simplemente «estas dos palabras señalan una diferencia entre juegos del lenguaje»<sup>8</sup>, ocupan lugares convenidos y variables en función del uso. y si esto se contempla desde otra perspectiva, se desemboca en la apreciación de Lyotard: «No hay procedimientos definidos por un protocolo unánimemente aceptado (...) para establecer la realidad del objeto de una idea en general. Por ejemplo, no existe ni siquiera en la esfera de la física del universo un protocolo tal para establecer la realidad del universo porque el universo es el objeto de una idea»<sup>9</sup>.

El criterio vulgar de que el avance de la ciencia va aumentando las áreas de conocimiento en la misma proporción que hace disminuir las zonas en sombra, choca con la práctica de las crecientes dificultades que los investigadores encuentran para establecer una complementariedad entre teorías dispares e igualmente *científicas*. «La búsqueda de la precisión no escapa a un límite debido a su coste, sino a la naturaleza de la materia. No es verdadero que la incertidumbre, es decir, la ausencia de control humano, disminuya a medida que aumenta la precisión: también aumenta»<sup>10</sup>.

Estas citas u otras cualesquiera de otros muchos autores, incluidos numerosos científicos como se indica, parecerían aplastantes. Pero se trata quizá de un nuevo caso del desfase entre lo aceptable teóricamente y la práctica común. Lo cierto es que, desde que Wittgenstein colocó el lenguaje en el centro de su mirada y decidió no dar nada por evidente en él, el terreno en que la ciencia venía apoyando sus mitos se ha agrietado con rapidez. Así ocurre, por ejemplo, con el propio término «conocimiento», sometido a implacable análisis en *Sobre la certeza*<sup>11</sup>, donde ambas palabras —conocimiento y certeza— resultan tan claramente distantes como inseparables: ninguna argumentación es posible sino dentro de un sistema que ha debido elegirse previamente, ni es válida fuera de él (lo cual constituye el motivo motor de *La diferencia*, de Lyotard); es más: por ello, ningún enunciado de conocimiento puede alcanzarse sin la mediación, en algún punto del proceso, de una creencia. No hay así límites estables, como se decía, entre lo objetivo y lo subjetivo, al estar sometidos en su valor combinatorio a la volubilidad del uso.

<sup>8</sup> Ludwig Wittgenstein. *Investigaciones filosóficas*. Traducción de Alfonso García Sánchez y Ulises Moulines. Crítica. Barcelona. 1988.

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard. *La diferencia*. Traducción de Alberto L. Bixio. Gedisa. Barcelona. 1988.

<sup>10</sup> Jean-François Lyotard. *La condición postmoderna*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Cátedra. Madrid. 1984. Después de lo citado, Lyotard pone un ejemplo sobre la medición de la densidad del aire contenido en una esfera.

<sup>11</sup> Ludwig Wittgenstein. *Sobre la certeza*. Traducción de Josep Lluí Prades y Vicent Raga. Gedisa. Barcelona. 1968.



Si no hay estatuto sólido que distinga el conocimiento de la creencia, ¿cómo se sostiene la pretensión científica de objetividad? Barthes entendía (¡en un artículo muy anterior a *Crítica y verdad*: 1960!) que se sostiene únicamente en la ingenuidad acerca del lenguaje; se trata de la célebre comparación entre «écrivain» —¿el escritor?— y «écrivante» —¿el escribiente?—; este último, entre otros tipos, parece acoplarse al del científico puesto a manifestar su saber, y se define así: «Lo que define al «écrivant»<sup>12</sup> es que su proyecto de comunicación es *ingenuo*: no admite que su mensaje se vuelva y se cierre sobre sí mismo, y que en él pueda leerse, de un modo diacrítico, algo distinto de lo que él quiere decir (...) Considera que su palabra pone fin a una ambigüedad del mundo, que instituye una explicación irreversible (incluso si admite que sea provisional), o una información indiscutible (incluso si sólo aspira a enseñar modestamente)»<sup>13</sup>.

Este desconocimiento por la ciencia de qué sea el lenguaje, su potencialidad constitutiva, es lo que lleva a Barthes a asegurar que «la objetividad, al nivel del discurso, es un imaginario como otro cualquiera»<sup>14</sup>, aclarando que «existe un imaginario científico, imaginario en el sentido lacaniano (un lenguaje o conjunto de lenguajes que funciona como un desconocimiento del sujeto por sí mismo)»<sup>15</sup>, pues todo enunciado supone una enunciación y ésta, a su vez, supone su propio sujeto; por muchas y estudiadas formas gramaticales elusivas de éste que aparezcan, se reducen a trucos, «designan formas del imaginario»<sup>16</sup>.

No es momento de detallar esta postura ni de entrar en ejemplos; se trata sólo de seguir la argumentación que conduce a disolver los límites entre ciencia y literatura. Es hora, pues, de retomar el artículo barthesiano de 1967.

Como se ha visto, la ciencia basa su ser en «la ficción de una verdad teológica, soberbiamente —y de una manera abusiva— separada del lenguaje». Por eso, el proyecto científico del estructuralismo —propuesto en *Crítica y verdad*— resultaba nuevo, pero no lo bastante satisfactorio, pues dejaba sin solución el problema de los vínculos entre ciencia y lenguaje. Para Barthes era claro lo que debía hacerse frente a ello: «El estructuralismo nunca será sino una «ciencia» más (nacen unas cuantas cada siglo, y algunas de ellas pasajeras), si no consigue colocar en el centro de su empresa la subversión misma del lenguaje científico. (...) La prolongación lógica del estructuralismo no puede ser otra que ir hacia la literatura, pero no hay como «objeto» de análisis sino como actividad de escritura, abolir la distinción que procede de

<sup>12</sup> Tradicionalmente las traducciones de Barthes mantienen en francés esta pareja de términos confrontados.

<sup>13</sup> Roland Barthes. «'Ecrivains' y 'écrivants'», en *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol. Seix Barral. Barcelona. 1967.

<sup>14</sup> R. Barthes. *El susurro del lenguaje*, ed. cit.

<sup>15</sup> Roland Barthes. *El grano de la voz*. Traducción de Nora Pasternac. Siglo XXI. Méjico. 1983.

<sup>16</sup> R. Barthes. *El susurro...*, ed. cit.



la lógica, que convierte a la obra en un lenguaje-objeto y a la ciencia en un metalenguaje, y poner de esa manera en peligro el ilusorio privilegio que la ciencia atribuye a la propiedad de un lenguaje esclavo»<sup>17</sup>.

O, dicho más sentenciosamente, «la ciencia de la literatura es la literatura»<sup>18</sup>.

De esta manera, proponiendo la literatura como destino de la evolución de las ciencias, pues sólo en ella es posible que se disuelva el imaginario, Barthes anticipaba los estudios de algunos filósofos acerca del saber narrativo o, por ejemplo, las posiciones de Clifford Geertz en torno a la Antropología: («La curiosa idea de que la realidad tiene un dialecto en el que prefiere ser descrita, de que por su propia naturaleza exige que hablemos de ella sin vaguedades —lo que es, es; una rosa es una rosa—, ilusión, engaño o autoembobamiento, conduce a la aún más curiosa idea de que, perdido el literalismo, el hecho también desaparece». Donde se satiriza el mito del lenguaje científico. O, más crudamente: «La responsabilidad de la etnografía, o su validación, no debe situarse en otro terreno que el de los contadores de historias que la soñaron»<sup>19</sup>?

En algún momento, Barthes saca de aquí una de las consecuencias posibles: «Cada vez más claro que el movimiento profundo del crítico es la destrucción del metalenguaje, y eso para obedecer a un imperativo de verdad»<sup>20</sup>. Esto, hablando en la clave de *Crítica y verdad*, es como si dijera: puesto que el mito de la objetividad ciega a la ciencia literaria del mismo modo que ha venido ocurriendo con la vieja crítica, la propuesta de salida positiva en este debate se reduce a la crítica literaria; la ciencia ha fracasado, yendo a caer en el partido contrario; sabe más que él, pero es igual de inconsciente en lo decisivo. De los dos caminos apuntados, queda sólo uno capaz de responder al análisis de conjunto que el libro hacía.

En conclusión, la propuesta de una ciencia literaria hace crisis precisamente en aquellas cuestiones que le son centrales: la de la verdad y la del lenguaje. En cuanto a lo primero, lo indicado acerca del conocimiento y de la objetividad obliga a su revisión. En cuanto a lo segundo, el único camino es la *escritura* en el sentido barthesiano, la producción de un texto plural; aquí deberían desvanecerse los límites entre ciencia y crítica para quedarse ésta sola, pues desde el principio se planteaba como escritura: había de «reproducir en su propio lenguaje (...) las condiciones simbólicas de la obra»<sup>21</sup>, y a propósito de ella se añadía: «es menester que el símbolo vaya a buscar el símbolo, es menester que una lengua hable plenamente otra lengua»<sup>22</sup>. Por

<sup>17</sup> R. Barthes. *El grano de la voz*, ed. cit.

<sup>18</sup> Mismo sitio.

<sup>19</sup> Clifford Geertz. *El antropólogo como autor*. Traducción de Alberto Cardín. Paidós. Barcelona. 1989.

<sup>20</sup> R. Barthes. *El grano...*, ed. cit.

<sup>21</sup> R. Barthes. *Crítica y verdad*, ed. cit.

<sup>22</sup> Mismo sitio.



tanto, ha de olvidarse la bifurcación propuesta y lo que se diga deberá servir igualmente para dos antiguos términos.

Antes de continuar con las implicaciones de este punto, quizá sea conveniente sugerir otro aspecto que, siendo periférico tal vez al propósito de este artículo, resultaría útil tener en cuenta a modo de sonido paralelo a él. La demanda a la ciencia de que, para eliminar ingenuidades de su proyecto, *escriba*, conlleva un cambio radical en la consideración de lo que el pensamiento es. Ya Rosa Chacel, por ejemplo, ha insistido siempre en su carácter de función vital, indistinta de las que usualmente recibían ese nombre. La relación entre la escritura y el cuerpo, desarrollada por Barthes en múltiples escritos posteriores, continúa profundizando ese criterio que debe suponer un cambio absoluto de enfoque: *escribir* la ciencia no es adoptar otro modo de expresión para los mismos contenidos, sino subvertir por completo su carácter.

Tal idea encuentra combativa y exacta fórmula en estas líneas de Deleuze: «El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. (...) Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida»<sup>23</sup>.

Esta deriva de lo dicho apoya la creencia de que, al comentar así a Barthes, se está eligiendo el polo principal de su contradicción de partida. Su crítica obsesiva del mito de que el hombre está dividido en cuerpo y alma, por ejemplo en *El imperio de los signos*<sup>24</sup>, se resuelve a través del brote indiscriminado de la escritura allí donde ese mito no existe. El eco de Blanchot en el precedente texto deleuziano devuelve también la escritura al primer plano de este relato.

En los dos textos que se han venido siguiendo hasta ahora como guía —*Crítica y verdad* y «De la ciencia a la literatura»— se apreciaban ya numerosas indicaciones de la naturaleza de *escritura* que tiene la crítica literaria, añadiendo alguna de las consecuencias de ello; por ejemplo: «la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella»<sup>25</sup>, donde la posible *verdad* del texto crítico no se concebía como exactitud o acierto o descubrimiento respecto a su referente, sino como autorreferencial, a la manera que sucede en el texto literario.

Si la crítica es literatura, esto debería ser asumido de modo consecuente: ¿qué tipo de literatura es? ¿es homologable a la novela o la poesía, —aun siendo literatura— es bien distinta de ellas; aun siendo un género literario, es un género de otro orden?

<sup>23</sup> Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo*. Traducción de Irene Agoff. Paidós. Barcelona. 1987.

<sup>24</sup> Roland Barthes. *L'empire des signes*. Flammarion. París. 1984.

<sup>25</sup> R. Barthes. *Crítica y verdad*, ed. cit.





La respuesta a estas cuestiones guarda relación con un asunto postergado en ambos textos de Barthes: el de la verdad; en ellos nunca se ha retirado esta palabra; se ha dicho únicamente que no es una verdad judicial, sentenciadora de calidad o de moral; se ha dicho también que no es una verdad científica en el sentido usual, separada del lenguaje, previa y exterior a él. La verdad de un texto crítico no persigue equivaler, por tanto, a la de Newton (si es que ésta, por su lado, es tal como se supone); pero ¿es del mismo orden que la de una novela o un poema? Se oye decir, en efecto, «¡cuánta verdad hay en *Descripción de la mentira* o en *El chino del dolor!*», pero es obvio que cuando se utiliza así la palabra *verdad* se hace con muchos matices: es otra verdad, no es lo que genéricamente se llama verdad de modo vulgar, es decir, el reflejo exacto de «lo real».

Es necesario preguntarse, por tanto, si es posible prescindir de esta palabra, pues, mientras eso no se haga, no se cortarán definitivamente las amarras con los mitos de la crítica judicial o de la ciencia literaria, ni tampoco se sentará con nitidez la condición de la crítica como escritura y sus características peculiares dentro de ese ámbito.

Significativamente, era también Barthes quien afirmaba la distancia que separa al escritor de la verdad. Y lo hacía en el mismo texto emblemático de 1960 que se ha citado antes, como una forma de dibujar el parpadeo de su pensamiento que aplica restricciones variables a un amplísimo cambio de visión, el cual, según el consejo de Mallarmé, nunca se entrega completo, sino a través de indicios y ambiguamente. Decía entonces: «Puesto que se ha dado a la palabra, el 'écrivain' no puede tener conciencia ingenua: no se



puede trabajar un grito, sin que el mensaje afecte finalmente, más que al grito, al trabajo: al identificarse con una palabra, el 'écrivain' pierde todo derecho sobre la verdad, pues el lenguaje es precisamente esa estructura cuyo fin mismo, dado que ya no es rigurosamente transitivo, es neutralizar lo verdadero y lo falso»<sup>26</sup>.

El tono parece rotundo, pero no elimina las líneas de fuga: ¿es sólo el lenguaje literario a causa de su estructura esencial? El problema es grave, pero vale más obviarlo de momento y ceñirse a la consideración de la escritura, en cuyo ámbito sí hay esta certeza: la identificación con la palabra, el espesamiento del significante, suprimen el criterio de verdad, neutralizan, suspenden su vigencia.

Lo suspende, pero seguramente no pueden evitar que siga latiendo. Como se comprueba en el propio Barthes, parece difícil mantener esa radicalidad, ser consecuente en el desarrollo de una argumentación nítida hasta el fin sin ceder a la presión multiforme de la *doxa*. En el caso de la crítica, sin embargo, no ser claro supone dejar abierta siempre la puerta al regreso de lo judicial, al silencio sobre su estatuto literario.

Lo cierto es que el razonamiento que se puede alumbrar desde la consideración de la escritura, coincide casi con exactitud con otros más generales que arropan esta posición y permiten ir más lejos. Por no volver a Wittgenstein, se podría remitir esta demanda de apoyo a otro lugar paradigmático, el que ocupa Nietzsche: «¿Qué es, pues, la verdad? Una multitud movediza de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos, en definitiva, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, traspuestas, y adornadas por la poesía y por la retórica, y que después de un largo uso, parecen establecidas, canónicas y obligantes a los ojos de un pueblo: las verdades son ilusiones que hemos olvidado que son tales»<sup>27</sup>. O, como dice E. Lynch, con Nietzsche «la verdad deja de ser una cualidad del enunciado para convertirse en una competencia del sujeto de la enunciación»<sup>28</sup>, frase que tiene la ventaja de traducir el pensamiento nietzscheano a un modo de hablar próximo al de Barthes que se ha venido manejando aquí, y poner así más de relieve la identidad de estas posturas.

No hay verdad objetiva, referencial. Lo que se llama verdad es una elaboración lingüística consolidada históricamente en el seno de relaciones de poder de uno u otro tipo. Sólo la presión de la opinión común o una ansiedad de raíz platónica, explican la persistencia del término. Es posible, por tanto, prescindir de él y más si se trata de lenguaje, el ámbito en que se construye la fábrica de su disfraz.

<sup>26</sup> R. Barthes. «'Ecrivains' y 'écrivains'», ed. cit.

<sup>27</sup> Nietzsche, citado por Enrique Lynch, en *La lección de Sheherezade*. Anagrama. Barcelona. 1987.

<sup>28</sup> E. Lynch. «El conocimiento falso», en *Los Cuadernos del Norte*, núm. 48, marzo-abril 1988.



Si esto es así y si además la crítica es literatura, no hay ninguna razón para no afirmar que, en su relación con lo que se denomina *verdad*, la crítica literaria tiene el mismo estatuto que la *ficción*. La crítica es uno de los géneros literarios de ficción.

Así, una vez más, Barthes pudo empezar *El imperio de los signos* con esta exposición de planteamientos: «Si quiero imaginar un pueblo ficticio, puedo darle un nombre inventado, tratarlo declarativamente como un objeto novelesco, fundar una nueva Garabagne, de manera que no comprometa a ningún país real en mi fantasía (...). Puedo también, *sin pretender representar nada con ello o analizar la menor realidad* (son los gestos mayores del discurso occidental), deducir de alguna parte en el mundo un cierto número de rasgos, y con esos rasgos formar deliberadamente un sistema. Es a este sistema a lo que llamaré: Japón»<sup>29</sup>. Cuando dice *también*, establece una ecuación entre el país inventado por la fantasía y el extraído de la realidad; utiliza nombres de lugares y personas, describe escenas y objetos, relata experiencias de viaje y, sin embargo, lo declara de ficción; niega cualquier propósito referencial, cualquier posibilidad de determinar en el libro algo acerca del país.

En esto consistiría entonces lo ficticio: en una imposibilidad de conocer nada acerca de la realidad mediante un texto; bloqueado por el carácter autorreferencial de éste, un lector ha de limitarse a recorrerlo internamente, aplicándole todos los códigos a su alcance, trazando una y otra vez caminos que persiguen su rostro plural.

Es obvio que estas consideraciones no avanzan ni un paso respecto a la noción de *función poética* en Jakobson y únicamente pueden ser útiles para subrayar su radicalidad. Otros intentos para definir la ficción se mueven en un terreno muy resbaladizo, pues parecen depender de conceptos opuestos en cuyo enfrentamiento encontrarían su sitio. Tales conceptos serían *realidad* —como es tradicional y se apunta en la última cita de Barthes— o *verdad* —como ocurre en la mayor parte de la reflexión de E. Lynch<sup>30</sup>—; en ambos casos, se diría que la vía está cortada, pues los conceptos instrumentales son más oscuros que el que mantiene ellos se pretende definir. Resulta sintomático también que, a lo largo de los dos primeros volúmenes de una obra como *Tiempo y narración*<sup>31</sup>, Ricoeur no defina la ficción: o bien se da por supuesta, o bien se acoge a la *mímesis* aristotélica —es decir, el código del sentido común—, traduciéndola como «representación de la acción»; en algún caso, parece posponer el problema hasta su contraste con la «realidad» en el último volumen, manteniéndose así dentro del método habitual.

<sup>29</sup> R. Barthes, *L'empire...*, ed. cit. La traducción es mía.

<sup>30</sup> E. Lynch, obra y artículo citado, así como, por ejemplo, «Travesía cartesiana», en *Revista de Occidente*, núm. 93, febrero de 1989, o también «Retórica, narración, interpretación», en *Los Cuadernos del Norte*, núm. 52, diciembre 1988.

<sup>31</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*. Traducción de Agustín Neira. Cristiandad, Madrid, 1987. El volumen III —«Experiencia del tiempo en la narración»— aún no ha sido traducido y tampoco se ha podido contar con él para este trabajo.



Al margen, pues, de estas posturas, podría recapitularse lo anterior así: el texto de ficción no tiene propósitos de objetividad ni referenciales<sup>32</sup>, y en él no opera el criterio de verdadero o falso, queda suspendido. Pero este acercamiento negativo no es suficiente, como se comprueba con sólo desarrollar las frases de Nietzsche citadas antes: «¿Qué es, pues, la verdad? Una multitud movediza de metáforas, etc...». Eso equivale a decir que lo que hay es aceptado como verdad ha nacido como ficción y, por tanto, que ésta es lo único que subsiste de todo el conjunto de conceptos que se manejan; los demás se reducirían a ser máscaras ideológicas de la ficción, la historia de sus canonizaciones y anatemas sucesivos.

Se trata así de un proceso que, en cada uno de sus ciclos, debería ser sometido de forma permanente a crítica, pues «las ficciones pueden degenerar en mitos cada vez que no se las considera conscientemente como invenciones»<sup>33</sup>. De este modo, deben arrumbarse todas estas categorías y aplicar otras nuevas que operen en el único campo resultante, que podría llamarse ficción. Ese es el contenido del criterio nietzscheano del *valor*, que resume así Miguel Morey: «Lo que importa no es tanto la verdad de un enunciado cuanto su sentido y su valor: desde dónde se puede afirmar tal o cual cosa, a quién o a qué sirve el que se determine de éste u otro modo el problema...»<sup>34</sup>. De lo que se deduce la equivalencia de los valores puestos en juego por la novela o la poesía y los que moviliza la crítica literaria. No parece tampoco que sea otro el sentido de las palabras de Foucault que abrían estas páginas.

El criterio de valor así tomado conectaría con otras corrientes de pensamiento ajenas a la base de esta postura, e incluso opuestas a ella. Sería, por ejemplo, el caso de Saussure, cuando el papel de cada signo depende siempre de su posición y sus relaciones. O incluso las ideas sartreanas sobre esencia y existencia. Todo ello podría sugerir que se trata de un nuevo traje histórico, «moderno», de la misma *verdad* de siempre. Ha de observarse, sin embargo, que este criterio de *valor* conlleva su propia autocrítica de modo permanente, pues no tiene ser en sí, es móvil, relativo, varía según los sujetos, el tiempo o los distintos tipos de lenguaje. No es un nuevo nombre, es otra mirada.

No se trata entonces simplemente de definir la ficción, sino de reorganizar la estructura de todo un campo de conceptos. Tal tarea, además de ser muy compleja, choca con las servidumbres del uso, en el que palabras como

<sup>32</sup> El texto literario, en el sentido de Jakobson, no es referencial, pues ni pretende ni podría cumplir la función, que vulgarmente se le asignaría, de *retratar* la realidad. Las sugerentes propuestas de Ricoeur, tanto en *La metáfora viva* (traducción de Agustín Neira, Cristiandad, Madrid, 1980) como en *Tiempo y narración* (ed. cit.), acerca de una «referencia metafórica» o de una «refiguración de la experiencia», no afectarían a este nivel del razonamiento.

<sup>33</sup> Frank Kermode, *El sentido de un final*. Traducción de Lucrecia Moreno. Gedisa, Barcelona, 1983.

<sup>34</sup> Miguel Morey. «Del inventar y el descubrir», en *Los Cuadernos del Norte*, núm. 50, julio-agosto-septiembre 1988.



«verdad» o «realidad» están a la orden del día en cualquier nivel y juego de lenguaje; ello ocasiona que se superpongan acepciones diversas y se empleen como si fueran la misma, pues para no hacerlo es preciso un continuo ejercicio de metalenguaje.

Más allá de la voluntad teórica, este fenómeno es decisivo para la práctica actual de la escritura de ficción. En efecto, una de las intuiciones más fecundas de Lynch señala que las narraciones «se nutren de la cotidiana confusión entre conocimiento y certeza», de tal forma que: «Aquello que puede ser narrado es, de alguna manera, siempre verdadero. Y, en contrapartida, lo narrado nunca es *del todo verdad*, es decir, conserva, atesora un fondo de ficción que estimula nuestra creencia y cuenta con ella»<sup>35</sup>. Reaparece aquí la reflexión wittgensteiniana de *Sobre la certeza*, antes mencionada, acerca de la dificultad para establecer un criterio sólido que distinga conocimiento y creencia, de tal modo que es ésta, en último término, la que determina el *valor* de cualquier tipo de enunciado.

Esta idea, aparte de situar a la ficción sobre el río revuelto de la confusión de conceptos, toca un campo —como se sabe— decisivo para el estatuto de lo ficticio: el papel del destinatario, del lector. Se asentaría así en un pacto; cada una de las partes, sin obligaciones previas, extrae del objeto todo aquello que le sirve; el objeto —el texto— realiza su ser en la generosidad de una renuncia.

«Yo, narrador, puedo coincidir o no con mi narrativo en cuanto al grado de referencialidad de lo que narro, pero en cualquier caso en mi relato hago verdad de una creencia e invito a compartirla, cotejo aquello en que creo —y que se pone de relieve en mi narración— con lo que puede o no creer el otro»<sup>36</sup>.

Los intentos que hace Lynch para delimitar el estatuto de lo ficticio, parecen más productivos y más aliviados de su lastre, cuando se proyectan sobre este eje con doble dirección entre escritor y lector. En efecto, la mayoría de las definiciones propuestas por él funcionan de un modo relativo, en referencia a la «verdad», y maneja esta palabra casi siempre sin definir sus límites y un tanto acríticamente, olvidando las alusiones a Nietzsche que él mismo hace en otros lugares; se diría que cae —o actúa como si cayera— en brazos del concepto más vulgar de verdad, el que podría resumirse en esta fórmula de Aristóteles: «Decir de lo que es que no es, o de lo que no es que es, es lo falso; decir de lo que es que es, y de lo que no es que no es, es lo verdadero»<sup>37</sup>.

Pues bien, este lastre en la dimensión teórica de su trabajo no impide que aporte luz sobre la actividad práctica del escritor de ficción a través del juego de confusiones y sobreentendidos que median entre él y el lector. Con tal recorte, pueden leerse las siguientes apreciaciones, entendiendo en

<sup>35</sup> E. Lynch. *La lección...*, ed. cit.

<sup>36</sup> Mismo sitio.

<sup>37</sup> Aristóteles. *Metafísica*, gamma 7, 1011 b, 26-8.



ellas «verdad», como la «verdad vulgar», de uso común en el medio en que se mueven autor y lector.

Las marcas que Lynch asigna a la ficción son tres: la creencia —ya comentada—, la simulación y la analogía; las tres tienen en común su naturaleza dinámica, sea del movimiento o la voluntad; el texto ficticio ejerce o experimenta en sí una tensión que le impide constituirse en estado inerte, ser estático; la ficción es activa; no es un rasgo del rostro, sino un gesto.

«La ficción es una analogía de verdad», es decir, sustituye a la verdad, ocupando su hueco mediante una identificación. Puesto que lo hace con un concepto al que se supone contrario, tal suplencia requiere del disimulo: «En la ficción el sujeto coloca una verdad simulada, una impostación que, respecto de lo verdadero, funciona *como si* lo sustituyese plenamente»<sup>38</sup>; para aclarar más el criterio, Lynch reseña con rapidez el ensayo de Vaihinger, *La filosofía del como si*<sup>39</sup>: «al esgrimir una ficción nos inscribimos dentro de una variedad del juicio hipotético, pero a consciencia (sic) de que se trata de una hipótesis que jamás será verificada por la experiencia»<sup>40</sup>.

Por un lado —«el sujeto coloca», «al esgrimir»—, hay un acto que parece añadido, un movimiento que excede de lo normal, que introduce una interferencia en el discurso. Ese acto voluntario llevado a cabo por el sujeto de la enunciación —«a consciencia»— va marcado por una actitud de falsedad —«simulada»—, «impostación»—, que se aprovecha sabiamente de las condiciones del juego: no va a ser confrontada con la experiencia, no se le va a exigir la referencialidad que a otras variedades del juicio hipotético (¿la ciencia? ¿el derecho?) se les exige.

Como se anticipaba, es una valiosa descripción del punto de vista que adopta, por ejemplo, el narrador, para sacar provecho del concepto vulgar de verdad y potenciar el valor de su texto al ser recibido por el público. Esta misma actitud impulsa el creciente papel del *tono* en la literatura contemporánea o permite el uso consciente de la *sinceridad*, la impostación de sinceridad, como figura retórica<sup>41</sup>. Y Kermode ha desarrollado la idea de que la antinovela necesita de una lectura que en parte pretenda encontrarse ante una novela: «Cabe preguntarse hasta qué punto podrían lograr su efecto estos libros, si fuésemos, como cree Robbe-Brillet que deberíamos serlo, genuinamente indiferentes a todas las expectativas convencionales. En cierto sentido su presencia es necesaria para derrotarlas»<sup>42</sup>.

La crítica literaria, a su vez, juega a reflejarse como en un espejo cóncavo, en la crítica judicial y su mito del sentido unívoco del texto; y ese

<sup>38</sup> E. Lynch. «El conocimiento falso», *lug. cit.*

<sup>39</sup> Hans Vaihinger. *The philosophy of As-If*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1968.

<sup>40</sup> E. Lynch, «El conocimiento falso», *lug. cit.*

<sup>41</sup> Ver algunos desarrollos de este criterio en mis artículos «Las palabras sencillas», en *Espacio/Space escrito*, núm. 2, Badajoz, primavera-verano 1988, y «La voz es una imagen», en *El urogallo*, núm. 35, marzo 1989. Ambos, en torno a la poesía reciente de Jenaro Talens.

<sup>42</sup> Frank Kermode, *ob. cit.*



juego vertebral de alguna manera el propio ser del discurso, que se refiere a ello en un *como si* y lo utiliza a modo de contradictorio reductor/productor de ambigüedad; la simulación de verdad ante un público que cree en ella actúa como motor de la lectura, al mismo tiempo que aleja, extrema la lejanía, de los códigos puestos en acción respectivamente por el escritor y el lector, acentuando de resultas la apertura del sentido.

Una vez propuesto el carácter de ficción de la crítica literaria y contemplada la naturaleza de lo ficticio, cabe preguntarse ya cuál puede ser el estatuto concreto de la crítica como género literario.

Hay, evidentemente, una dificultad previa y tan complicada que no es posible abordarla en este contexto: la categoría de *género literario*. El estado actual de la cuestión es paradójico y se basa en una dialéctica continua entre la existencia y la inexistencia de límites que distinguen unos géneros literarios de otros; debe subrayarse lo de «actual», pues tales dificultades no parecen haber existido siempre, en una consideración histórica. La paradoja funciona más o menos así: por un lado, hay un núcleo de cada género, un centro de referencia hacia donde el texto se remite, tanto en la intención del autor como en la construcción de su escritura; sin embargo, la tensión hacia ese centro no se compone de caracteres constantes y formalizables, sino que requiere una lectura específica, es decir, particular en cada texto; por tanto, el núcleo es móvil e inaprensible desde la generalización, se crea cada vez; aquello que lo relaciona con los otros núcleos del mismo género, igualmente forjados, es también móvil, una red perceptible, posible de reproducir en un discurso, pero en continuo desplazamiento; y tal discurso será concreto, no una teoría global estable.

Por otro lado, estos factores cohesivos, dado su carácter nómada, pueden ser utilizados por el autor como elementos de disolución de la categoría *género*. Por ejemplo, parece posible reunir un haz de rasgos comúnmente adscritos al género «narración», para hacerlos operar bajo el dominio de otra línea de tensión que apunte al núcleo del género «poesía». Los límites saltan, las zonas de confluencia internas de un género se convierten en zonas de confluencia entre los géneros.

De este modo, lo expuesto por Ricoeur acerca de la historia literaria como dialéctica continua entre paradigma e innovación<sup>43</sup>, habría de aplicarse en la actualidad con un paradigma en desplazamiento, casi a la manera en que cada planeta combina dos órbitas distintas: la que le relaciona con los demás y la que le mantiene en sí mismo; el paradigma es lo fijo respecto a la innovación; pero no deja de moverse él también, aunque sea con paso más solemne.

Así, se usarán nombres de géneros literarios con la conciencia de estar aludiendo tanto a algo que existe como a algo que se diluye, y ambas cosas de modo permanente. Aun más, la determinación del lugar de la crítica

<sup>43</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, ed. cit., vol. II.



como género debe contar con esta movilidad y entenderse dentro de una necesaria reordenación de las categorías; la clave para tal reordenación general no puede ser otra que *lo narrativo*. Por dos razones. La primera reside en los privilegiados vínculos entre narración y ficción, dado que la ficción es la médula del texto literario, su mismo ser, como hasta aquí se ha visto. Y, en segundo lugar, porque —siendo la participación del lector exigida por la naturaleza de lo ficticio— la actitud lectora ante la narración sirve de modelo para la actitud lectora en general: leer es construir una trama que se superpone al texto, sea cual sea la etiqueta previa de éste. En el caso de la crítica, atender a esta práctica es aun más importante, pues el crítico es también, necesariamente, un lector.

Todo ello coloca lo narrativo en el centro del problema acerca del lugar de la crítica entre los demás géneros literarios. La teoría de la narración ha hecho numerosas aportaciones en los últimos años; pero de ellas interesan especialmente ahora las que inciden en la noción de lo narrativo como *composición de tramas*, pues es este atributo en concreto el que recorre e impregna de narración todo texto, toda escritura y lectura.

Véase, si no, este párrafo de las palabras con que Wittgenstein presentaba sus *Investigaciones filosóficas*: «Mis pensamientos desfallecían tan pronto como intentaba obligarlos a proseguir, contra su inclinación natural, en una *sola* dirección. —Y esto estaba conectado, ciertamente, con la naturaleza misma de la investigación. Ella misma nos obliga a atravesar en zig-zag un amplio dominio de pensamiento en todas las direcciones. —Las anotaciones filosóficas de este libro son como un conjunto de bosquejos de paisajes que han resultado de esos lugares y enmarañados viajes»<sup>44</sup>. El proyecto del libro se resume en una cadena de metáforas —direcciones encontradas, «atravesar en zig-zag», «bosquejos de paisajes»— que desembocan en la fórmula del *viaje*; en la afinidad de esta imagen con la tan repetida en Barthes de *itinerario*, puede descubrirse la naturaleza narrativa, constructora de tramas, de las *Investigaciones* para su autor; por cierto, Wittgenstein nunca desdeñará en su escritura el uso de este tipo de metáfora que hoy puede, con sorpresa, reconocerse como barthesiana «avant la lettre»: «tendríamos que describir sutilezas extremas que, sin embargo, en absoluto podríamos describir con nuestros medios. Nos parece como si debiéramos reparar con nuestros dedos una tela de araña»<sup>45</sup>.

Pero, y esto es aun más importante por lo que afecta el papel del lector, la latencia narrativa no se limita al texto, sino que recorre también otros órdenes de la realidad, constituyendo incluso el mecanismo de la percepción. Para mostrarlo, Lynch se ampara en los estudios más recientes de fisiología, según los cuales «la visión es una compleja operación compositiva en la que el cerebro elabora información que se registra en estos minúsculos dispositivos, que, como es lógico, está plagada de errores y diferencias, dada la

<sup>44</sup> L. Wittgenstein. *Investigaciones...*, ed. cit.

<sup>45</sup> Mismo sitio.





naturaleza puramente aleatoria de los flujos de energía y la irregularidad de los órganos (los toscos bastoncillos y conos que componen el núcleo del ojo) que se ocupan de registrarla y procesarla»<sup>46</sup>.

De aquí mismo parece extraer Lynch una de sus definiciones de *relato*: «un juego de la consciencia (sic) consigo misma, un ardid por el cual la consciencia fija, ordena, categoriza, diseña, ensambla, compone y descompone, aquello que en cada instante se le manifiesta como una propiedad inexplicable de las cosas, entregadas al vértigo de sus mutaciones»<sup>47</sup>. La narración es una mirada combinatoria de elementos, estructuradora; la narración es, en esencia, la mirada, la forma en que toda mirada se conduce.

Este proceder corresponde exactamente a lo que es una actividad de construir tramas, que Ricoeur, traduciendo de modo libre a Aristóteles, define como «la disposición de los hechos en sistemas»<sup>48</sup>; lo que no constituye un gesto inerte, sino dinámico, y produce cambios decisivos en los hechos que le sirven de materia prima: «es la operación que extrae de la

<sup>46</sup> E. Lynch. *La lección...*, ed. cit.

<sup>47</sup> Mismo sitio.

<sup>48</sup> P. Ricoeur, *Tiempo y narración*, ed. cit.



simple sucesión la configuración»<sup>49</sup>. Es decir, la trama no implica sólo articular los hechos, sino su traslado a otro plano, creación de un valor que no existía en ellos aislados y que sólo alcanzan al ser así dispuestos: «La disposición configurante transforma la sucesión de los acontecimientos en una totalidad significativa, que es el correlato del acto de reunir los acontecimientos y hace que la historia se deje seguir. Merced a este acto reflexivo, toda la trama puede traducir un pensamiento»<sup>50</sup>.

Tanto la mirada como la narración son impulsadas a realizar su tarea compositiva por una finalidad: lo que suele ser llamado *sentido*. Así Lynch vuelve a definir el relato de este modo: «cada estrategia narrativa de hallar sentido» o, más metafóricamente, «cada trama es una figura, una constelación, una telaraña dispuesta para atraer el sentido»<sup>51</sup>. Por su parte, para M. Morey, mediante «el saber narrativo», «se determina el sentido del pasar de las cosas que pasan»<sup>52</sup>.

¿Qué *sentido*? Para el ojo, seguramente lo que se llama «realidad». Para el relato, Lynch ensaya una explicación de raíz existencial relacionada con la vivencia del tiempo y la muerte, para la que tiene en cuenta a Ricoeur y Kermode; Morey sitúa el relato más cerca del ojo, al ubicar el saber narrativo en la conciencia empírica. En todo caso, el concepto no es necesario aquí para seguir, y puede remitirse, por ejemplo, a sus libros —*La lección de Sherezade* y *El orden de los acontecimientos*.

Para el propósito que guía el presente relato, es decisiva la concepción de lo narrativo como elaboración de tramas para establecer un sentido. La crítica se beneficia de modo especial de varias de las características del proceso narrativo que se deducen de esta idea. Es preciso por eso analizar qué tipo de constructor de tramas es la crítica, en qué lugar específico se sitúa para realizar tal operación.

En frase antes citada de Lynch se recogía la imagen recurrente de la telaraña «dispuesta para atrapar el sentido», y se añadía además: «y tanto el narrador como el narrativo están situados en ella como la araña en su tela»<sup>53</sup>. Se trata de una idea muy conocida. El texto literario no establece un proceso típico de comunicación: el lector no es un receptor que decodifica un mensaje; no hay mensaje, sino pluralidad de sentidos y de códigos; no hay decodificación, sino interpretación, reconstrucción de uno o varios de los sentidos posibles. El proceso creativo se da dos veces, tiene dos polos.

<sup>49</sup> Mismo sitio.

<sup>50</sup> Mismo sitio.

<sup>51</sup> E. Lynch, *La lección*, ed. cit.

<sup>52</sup> Miguel Morey, *El orden de los acontecimientos*. Península, Barcelona, 1988.

<sup>53</sup> E. Lynch, *La lección...*, ed. cit.



El crítico es un lector: se enfrenta a un texto, elige en él una trama y atrapa con ella un sentido. Pero Barthes, precisamente en *Crítica y verdad*, distinguió con claridad que «hasta si se define al crítico como un lector que escribe, se está queriendo decir que ese lector encuentra en el camino a un mediador temible: la escritura». La lectura del lector se separa radicalmente de la lectura *escrita* del crítico; éste vuelve a impulsar, a través de la potencialidad de su texto, una nueva proliferación de los sentidos. Su lectura, una vez escrita, ya no es suya, pues se ha convertido en texto, cadena de símbolos.

El crítico es un lector que escribe su lectura. Fabrica su trama al leer, y al escribir, con esa trama, construye otra al albur de la palabra. Está a ambos lados de la trama, es araña dos veces. Su forma de ser narrador en segundo grado recuerda al ejercicio del psicoanalista, tantas veces mencionado por Lynch: con materiales tomados de un origen externo a él, del relato fragmentario del paciente, establece una trama para fijar un sentido, produce una narración. Véase que, aunque los materiales componían ya otro relato y él los utiliza en segundo grado, el suyo es muy distinto y se sostiene en una trama nueva para alcanzar un sentido nuevo. No hay meta-relato, sino reciclaje de materiales para crear algo diferente de ellos.

El crítico extrae materiales de su lectura y, al escribir, diseña con ellos una trama nueva; produce un relato desde su recepción del relato. No se trata —y es importante insistir— de que el texto leído sea un lenguaje-objeto, pues los elementos deducidos de él intervienen combinándose como lo haría cualquier otro objeto de la realidad —las rosas que se nombran en un poema no son distintas del hipérbaton que refiere el texto crítico. No hay tampoco en el texto crítico metalenguaje, sino escritura; sus materiales se funden al recibir el peculiar calor de ese modo de trabajar el significante. Del mismo modo que Barthes pedía que el símbolo acudiera a recubrir el símbolo, podría decirse que la trama del relato crítico acude a recubrir la trama del primer relato; nunca lo consigue, pues es múltiple y huidiza, pero consigue su valor de texto.

Si la narración es un sistema en el que, como pretenden algunos teóricos, se articulan una fábula y una trama, la crítica constituye un procedimiento especial para llevar a cabo esta articulación: concentra su empeño en el tejido de una trama en segundo grado y pretende que, a través de ella, discurra la fábula del texto matriz, no teniendo fábula propia. Esto es sólo un propósito, uno de esos gestos ficticios del *como si*, ya que fábula y trama no pueden existir separadamente más que en una especulación abstracta y cada mínimo cambio de la trama empuja consigo el cambio en los demás componentes del texto. Se trata de una propuesta de intenciones que, sirviendo de coartada a la ficción encerrada en la crítica, describe además el modo en que ésta se comporta al construir su relato.

Es preciso aclarar, por último, que la insistencia del término *relato* no significa que se esté nombrando sólo la crítica literaria que se ejerce sobre narraciones. Es atributo del lector introducir una trama en su percepción de



cualquier texto: poético, ensayístico, etc...<sup>54</sup>. Y el crítico usa de su condición de lector para componer una trama narrativa con cualquier tipo de texto; su relato cuenta tanto la historia de un poema como la de una novela. No es preciso que el poema sea narrativo; la historia que cuenta el crítico es la trama que ha ido tejiendo en su lectura. Como toda crítica es ficción, toda crítica es también relato.

Esto no sólo es una definición genérica, sino que el ejercicio de las propiedades de una trama narrativa es lo que permite la composición misma del texto crítico. Ya se ha apuntado antes uno de los atributos del lector, pero conviene desarrollarlo: «Al leerlo —señala Lynch a propósito de un texto de Queneau—, tendemos a constituir la trama que falta en el texto, tendemos intencional o involuntariamente a sustituir al autor, a imprimir una causalidad de cierto orden en la escueta relación de acontecimientos intrascendentes»<sup>55</sup>. Y, en esa tendencia, ocurre que la propia trama que va hilvanando el lector es capaz de generar por sí misma una fuerza que lleva hacia adelante la lectura, sin importarle para ello aumentar su grado de independencia. La trama es tanto la estructura de la ficción, como su origen y alimento.

Si esta cualidad de la trama contribuye a independizar a la lectura respecto al texto, piénsese en cuánta mayor medida afectará a la distancia entre el texto crítico y su texto matriz. El crítico elabora dos tramas, primero sobre el enunciado que lee y luego como sujeto de la enunciación; pone a prueba todos los códigos en su poder en las dos ocasiones; introduce la distorsión de su significante trabajado. Toda su escritura se basa en este principio de la trama, pues su intención es hacer legible un *hilo conductor* que muestre el proceso del sentido en el texto matriz tal como él ha creído hallarlo. «Hilo conductor» es una noción que Lyotard, en un comentario sobre Kant, describe así: «es la manera en que el juicio reflectante, atento a las singularidades dejadas de lado por la formulación cognitiva, al «espíarlas» para tratar de buscar en ellas un orden, presupone libremente ese orden, es decir, juzga como si hubiera alguno»<sup>56</sup>.

Salvando las referencias de Lyotard al contexto de su razonamiento, parece difícil encontrar una definición mejor de la intencionalidad que mueve a la crítica: espía, sonsaca; demanda un orden que necesita porque debe componer un discurso; lo presupone, actúa *como si* lo hubiera. Queda lejos de aquí la «verdad crítica», ni siquiera es creíble su sombra: el crítico se comporta como un narrador a quien sólo parece distinguir el carácter de sus materiales y su afinidad con el lector.

Así el crítico reivindicará la arbitrariedad de la lectura, del mismo modo que el novelista lo hace con su combinación de experiencia y fantasía, de

<sup>54</sup> Ver el uso de este atributo del lector, por ejemplo, para el caso de la poesía de J. M. Ullán, en mi artículo «El as de copas no tenía salvación», en *Esto era y no era*, vol. I. Ambito. Valladolid, 1985.

<sup>55</sup> E. Lynch, *La lección...*, ed. cit.

<sup>56</sup> J.-F. Lyotard. *La diferencia*, ed. cit.



datos e inventos, con su arte de la mentira. Esta característica de la arbitrariedad vuelve a afectarle además por los dos lados, puesto que es otro de los atributos de cualquier trama.

«En la imposibilidad de reducir el discurso narrativo a un puñado de reglas formales radica todo su encanto y su poder de persuasión. El conjunto de la crítica occidental esté construido sobre la arbitrariedad de la lectura, sobre la disidencia —también en materia de tramas— y la inconmensurabilidad entre el mundo y su interpretación», y a estas frases añade Lynch el ejemplo de Lutero<sup>57</sup>.

La narración es obra abierta. El intérprete crea cada vez su estructura y su sentido. Esto al crítico-lector le libera de todo mito que le ate a una versión del texto como la verdadera. Pero también al crítico-narrador le deja sueltas las manos: «las ficciones narrativas se caracterizan no por su necesidad, sino por su contingencia»<sup>58</sup>. La lectura que el crítico escribe no se consolida como su única lectura: puede volver sobre el texto matriz y encontrar otros caminos, contradecirse, invertir su rumbo, hilar su tela sobre otro eje; pero también su lector, el que lee el texto crítico, deberá elegir su trama, arriesgar su lectura de la lectura, multiplicar obligatoriamente los sentidos. Pues el texto crítico es literatura.

Antes de continuar, es preciso aludir a un problema: al identificar crítica y narración, en virtud de su común carácter de constructoras de tramas, ¿no se estará forzando el concepto de lo narrativo, reduciéndolo a uno solo de sus rasgos? Por ejemplo, la ausencia de una dimensión temporal en la crítica lleva a Kermode a emparentarla más con la poesía que con la novela. Para responder a esto, hay que referirse al modo en que lo narrativo —como antes se ha indicado— podría desempeñar el papel de eje para la reorganización de los géneros y, como consecuencia, de qué manera crítica y narración coinciden.

Si se parte del modelo propuesto por Ricoeur en *Tiempo y narración*, se comprueba cómo lo decisivo para él es la síntesis que realiza entre Aristóteles y San Agustín. De Aristóteles toma la trama y las nociones de acontecimiento y personaje, aunque estas últimas de modo secundario, pues la discusión de numerosas teorías que lleva a cabo le obliga a ir las debilitando, al hacerlas cada vez más extensas y laxas. De San Agustín toma su análisis temporal que, superponiéndose a la trama, se convierte en lo esencial de toda narración: «El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. El tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal»<sup>59</sup>. Tanta firmeza no libera a Ricoeur del miedo a una evolución que acabara

<sup>57</sup> E. Lynch. *La lección...*, ed. cit.

<sup>58</sup> Mismo sitio.

<sup>59</sup> P. Ricoeur, *Tiempo y narración*, ed. cit.



eliminando la dimensión temporal de la narrativa; supondría, sin embargo, —dice— la pérdida de sus valores existenciales.

No se trata de discutir esta postura, sino de advertir la posibilidad de otras salidas a partir del modelo mismo de Ricoeur. Por ejemplo, dándose cuenta de que lo más audaz de su elaboración y lo más débil residen en el mismo sitio: que la trama aristotélica que le sirve de base, no tenga en cuenta el tiempo; aun más: en muchas ocasiones, cuando polemiza con otras teorías, Ricoeur se ve obligado a apoyarse en ello y a subrayar el desarrollo sintagmático en forma de trama como lo decisivo de la narración; cuando argumenta en esta línea, por ejemplo contra las posiciones de los *formalistas*, siembra la incertidumbre por el lado contrario: ¿lo sintagmático y tramado es narrativo en sí mismo? ¿sólo cuando es correlato de lo temporal? ¿o es que siempre es correlato de lo temporal, produce una experiencia del tiempo?

Así Genette ha llegado a decir que: «El texto narrativo, como cualquier otro texto, no posee otra temporalidad que la que toma, metonímicamente, de su propia lectura»<sup>60</sup>. El propio Ricoeur admite que «si la sucesión puede subordinarse a alguna conexión lógica, es porque las ideas de comienzo, de medio y de fin no se toman de la experiencia: no son rasgos de la acción efectiva, sino efectos de la ordenación del poema»<sup>61</sup>. Y podría añadirse que San Agustín atribuye el hallazgo de su teoría temporal al haberse apercebido del papel que la memoria y la previsión juegan en el recitado de un poema. Es decir, numerosos indicios asegurarían la existencia de una carga de tiempo en el simple carácter lineal del significante lingüístico, en la configuración sintagmática, en los mecanismos que operan dentro del lector durante su lectura. Y ello, en cualquier tipo de texto.

El modelo de Ricoeur da cuenta del «relato de ficción», de la narración en sentido tradicional y restringido, y se debilita al querer aplicarse en otros campos (cierta clase de historiografía); se opone además a que existan «relatos de ficción» fuera de ese modelo. Sin embargo, *lo ficticio* como criterio de conocimiento opuesto a verdad o realidad, y *la trama*, como método de composición, se cruzan en numerosos textos que escapan de tal marco. Ambas cosas, ficción y trama, serían los fundamentos para que lo narrativo, considerado ampliamente, llegue a servir como eje reorganizador del campo de los géneros; dentro de ello, participante de ello, también la crítica literaria.

Recapitulando tras el inciso: la crítica es un ejercicio de ficción que se desarrolla mediante el procedimiento narrativo de la composición de tramas; el crítico, en su doble cara de lector y narrador, aprovecha las virtualidades del sistema que más pueden favorecerle en lo específico de su

<sup>60</sup> G. Genette, citado por P. Ricoeur, en *Tiempo y narración*, ed. cit.

<sup>61</sup> P. Ricoeur, *Tiempo y narración*, ed. cit.



práctica. Parece posible añadir todavía algunos rasgos para esta aproximación de carácter de la crítica como género literario.

Volviendo por última vez a *Crítica y verdad*, conviene recordar que el frustado reparto ciencia/crítica se basaba en la oposición totalidad de los sentidos/apuesta por un solo sentido, es decir, entre la reflexión generalizadora y la mirada concreta. Ese par de contrarios ha sido usado con frecuencia para explicar variadas distinciones, y es curioso cotejar su empleo en *El orden de los acontecimientos*. «Lo propio del filósofo (dice ahí Morey) parece ser su tendencia a los enunciados abstractos —al considerar que cuanto más general es su enunciado más es su poder»<sup>62</sup>. Y más adelante del mismo libro: «El narrador en cambio se orienta en busca de enunciados concretos, que serán tanto más idóneos para su arte cuanto más singularmente determinados estén —y se aplicarán a los individuos en su singularidad de tales, en lo que tienen de específico, diferencial e irreductible».

Esto que parece apenas una coincidencia casual entre Barthes y Morey, deja de serlo en este contexto a partir de la identificación que se viene haciendo entre crítica y narrativa. La concreción de sus enunciados también aproxima a ambas y se convierte en rasgo pertinente.

La crítica es concreta, busca singularizar sus enunciados, siempre diferenciales, al borde de lo irrepetible. No compone su relato de especulaciones generales, sino que se ampara tras la fábula de *un* texto matriz; al fijarse en las palabras de éste y trasladarlas a su trama, las agiganta como individuos y provoca en ellas un desprendimiento de sentido tan lleno de potencialidad como arraigado. El relato crítico juega a ser un *doble* y, cuanto más patente sea la presencia del ficticio modelo original, más crece su valor, más fascinante es ver desenvolverse su hilo. Lejos de alardes teóricos, siempre obstruidos por la ingenuidad que los constituye, el relato crítico profundiza sus dimensiones cuando contempla el texto matriz sin intermediarios: cuando el lector está más desnudo, cuando el narrador exhibe su desfachatez de fingidor sin reparos.

Sería vano creer que esta sujeción a lo concreto limita la pluralidad de la escritura crítica. Por ejemplo, pensando que «en la ideología de nuestro tiempo, la referencia obsesiva a lo *concreto* está siempre armada como una máquina de guerra contra el sentido, como si, por una exclusión de derecho, lo que está vivo no pudiera significar»<sup>63</sup>. Estas palabras de Barthes, que reflejan tal temor, figuran en un análisis del «efecto de realidad» en algunos textos del XIX y se hacen extensivos al predominio de la eficacia tecnológica en este siglo. Sin embargo, como el propio Barthes ha mostrado en otros sitios, la literatura más reciente ha dirigido buena parte de su trabajo subversivo hacia este punto; bastaría citar a algunos autores del «nouveau roman» o a Peter Handke, protagonista incluso en *Lento regreso*<sup>64</sup>

<sup>62</sup> M. Morey, *El orden...*, ed. cit.

<sup>63</sup> R. Barthes. «El efecto de realidad», en *El susurro...*, ed. cit.

<sup>64</sup> Peter Handke. *Lento regreso*. Traducción de Eustaquio Barjau. Alianza. Madrid, 1985.



de la apropiación de un metalenguaje científico —el de la geología— para atravesarlo de sentido. Podría afirmarse que una línea evolutiva enlaza a estos escritores con lo más vivo del simbolismo —Varlaine, Eliot—, en una especie de inversión absoluta de los vínculos entre denotación y connotación<sup>65</sup>.

Lo concreto constituye uno de los ámbitos de resistencia del sentido, donde en determinadas condiciones se quiebra el desgaste de la retórica tradicional, sometida a una masiva e implacable codificación que la lleva a un límite de deterioro y trivialidad. La crítica está expuesta, por su naturaleza y por los mitos que la rodean, a lo vaporoso y al vacío de modo notorio. Hoy es posible que la insistencia en lo concreto sea uno de los escasos métodos a su alcance para evitarlo.

En todo lo anterior, se han ido viendo forzosamente cuáles son algunos de los territorios vecinos al que ocupa la crítica; por ejemplo la frecuencia de las alusiones a lo que se llama ciencia o filosofía. Esa vecindad determina otro de los rasgos que definen al género: ser un lugar de intersección de lenguajes.

«La interpretación —señala Ricoeur— es una modalidad de discurso que opera en la intersección de dos campos, el de lo metafísico y el de lo especulativo. Es, pues, un discurso mixto que, como taal, no puede dejar de experimentar la atracción de dos exigencias rivales. Por un lado, quiere la claridad del concepto; por otro, intenta preservar el dinamismo de la significación que el concepto fija e inmoviliza»<sup>66</sup>.

En este párrafo se contiene un punto de partida para la caracterización del lenguaje crítico. Desde Barthes a Borges u Octavio Paz, el texto de la crítica muestra su vocación de cruce. Este es, de todos modos, un terreno sin pisar: la crítica de la crítica sólo puede practicarse si se acepta su carácter de *escritura*; entonces podrá el crítico acudir a colocar sobre ella la ficción de sus tramas, extraer su sentido de las palabras de aquella. Por el momento, sólo cabe decir que el hecho de constituir la crítica una zona de intersección de hablas reafirma su condición de trama narrativa. Pues, según Lyotard, «el relato es tal vez el género de discurso en el que la heterogeneidad de los regímenes de frases y hasta la heterogeneidad de los géneros de discurso encuentran el mejor medio de hacerse olvidar. (...) El relato cuenta una diferencia<sup>67</sup> o varias diferencias y les impone un fin, término (que es su propio término). Su finalidad es la de tener fin»<sup>68</sup>.

Por aquí se volvería al mismo sitio: el hilo conductor, la autonomía de la trama. Por tanto, se volvería a la vocación narradora de la crítica, a la metáfora que se hace sin cesar presente.

<sup>65</sup> Ver algunas observaciones sobre esto en el artículo citado «Las palabras sencillas», o en «Sendas perdidas de la novela», en *Un ángel más*, núm. 3-4, invierno-primavera 1988.

<sup>66</sup> P. Ricoeur. *La metáfora viva*, ed. cit.

<sup>67</sup> La traducción al castellano como «la diferencia» del francés *Le Differend* ha sido criticada por el mismo autor; parecería preferible el latinismo «el diferendo».

<sup>68</sup> J.-F. Lyotard. *La diferencia*, ed. cit.



# LA CONSISTENCIA DE CALVINO

José María García López

*Quizá la inconsistencia no está solamente en las imágenes o en el lenguaje: está en el mundo. La peste ataca también la vida de las personas y la historia de las naciones vuelve informes, casuales, confusas, sin principio ni fin, todas las historias. El malestar se debe a la pérdida de forma que compruebo en la vida, a la cual trato de oponer la única defensa que consigo concebir: una idea de la literatura.*

I. CALVINO

*La verdadera vida, la vida al fin descubierta e iluminada, la única vida por consiguiente realmente vivida, es la literatura: esa vida que, en un sentido, habita a cada instante en todos los hombres tanto como en el artista.*

M. PROUST

Italo Calvino dejó sin escribir el sexto y último texto de una serie de conferencias para la Universidad de Harvard. Las cinco anteriores, redactadas en 1985, poco antes de morir el escritor, han sido muy oportunas y bellamente editadas en España por Siruela. Reflexiones tan interesantes como su misma disposición literaria, que debemos a la entrega de Esther Calvino, así como alguna noticia sobre el tema de la última conferencia.

Iba a tratar de la *Consistencia*, como continuación de las otras que por este orden se titulan: *Levedad*, *Rapidez*, *Exactitud*, *Visibilidad* y *Multiplicidad*.

---

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.



Propiedades que según el gran autor italiano corresponden a homónimos valores de la literatura, a otras tantas «propuestas para el próximo milenio», como se etiqueta el conjunto de las conferencias.

Estas seis propuestas incompletas, tituladas grandilocuentemente, como se cita, con cierto matiz entre irónico, amargo y esperanzado, merecen ser muy seriamente consideradas. ¿Completadas? Es una idea vulgar e imposible. Tarea próxima sin embargo a quien crea en Calvino y ame la literatura. Para quien crea en ellos como seres insustituibles, transmisores de lo mejor que al ser humano pueda ocurrir. Así pues: no cómo Calvino hubiera escrito su conferencia final, ni en qué hubiera podido consistir ésta, sino cuál es la propia consistencia de la literatura y cuál es aquí la propia consistencia de Italo Calvino.

Sabemos que uno de los textos literarios en que el conferenciante iba a basarse es el magnífico relato de Herman Melville *Bartleby el escribiente*. Tengamos, pues, en cuenta este texto y, en mente, las cinco conferencias publicadas y sus referencias internas.

¿Por qué elegiría Italo Calvino *Bartleby el escribiente* para basar en él su invitación a la consistencia de la literatura? Borges mediante o no, parece claro que podrían haberse elegido otras muchas obras literarias tan consistentes. ¿Quizá por ser un texto intermedio en cuanto a géneros se refiere: no del todo novela, ni cuenta, ni poema? ¿O se eligió por no ser estrictamente ni representativo, ni narrativo ni lírico y ser todo eso al mismo tiempo? Hagamos un rápido recorrido por el libro y quizá obtengamos alguna respuesta.

*Bartleby, el escribiente*, nos es presentado por su jefe, un innominado abogado de Wall-Street, que resultará a todo lo largo del libro el no tan misterioso narrador en primera y tercera personas, un hombre extraño en cualquier caso, de una precisa capacidad observadora y expresiva más literaria que jurídica. El abogado nos informa en seguida genéricamente de lo insólito de la personalidad de *Bartleby*, amanuense de su gabinete. Pero pronto lo abandona para describirnos con adjetivos fulminantes a los otros empleados suyos. Las personalidades de estos tres oficinistas, el fogoso Turkey, el inquieto Nippers y el peregrino Ginger-Nut, son tan pintorescos, sus costumbres y manías tan estrechas, que al irlos conociendo nos olvidamos de que la historia iba a referirse a *Bartleby*. Éste queda así tan distanciado que casi no se cuenta ya con él. Y tan enorme distanciamiento (que no es sinónimo de alejamiento) nos prepara a la vez para que contemplemos a los otros tres amanuenses también muy distanciados, aunque no tanto, de nosotros como lectores y del abogado narrador. Pero no es por esta vía solamente por la que se prepara la sensibilidad observadora y lectora para la contemplación distante o ponderada (literaria), sino por el estilo del narrador, que no se expone ni se comporta exactamente como el jefe de una oficina con sus empleados. Ellos tienen para el abogado otro interés que el profesional o el meramente subalterno. Le interesan como fenómenos humanos y casi como personas. Es decir, se



distancia de los objetos humanos descritos al mirarlos de otra manera, al presentárnoslos igualmente como aparentes contrastes internos que vienen a ser complementarios. ¿Complementarios? ¿No se tratará, entonces, al hablar de los estereotipados hasta en los nombres Turkey (Pavo), Nippers (Pinzas) y Ginger-Nut (Pastel de Jengibre), de trasuntos de la personalidad del narrador? Por lo tanto más olvido momentáneo para Bartleby, contrapunto inconsciente que acecha de todos modos desde su desaparición.

He aquí en principio una muestra de consistencia específicamente literaria. No sabemos a qué o a quiénes atender. ¿A los amanuenses descritos, que nos interesan como entidades singulares y como posibles actantes constituyentes de virtualidades de otro (complementarios)? ¿Al nada común abogado que nos va a hablar de sus copistas (¿copias vivas?) e indirectamente de él mismo (¿el original?)? ¿A Bartleby, que no puede casi desde su mismo título haber desaparecido tan vertiginosamente? ¿O a nosotros mismos a este otro lado del papel?

Recordemos otra vez a Borges y una frase de entre tantas magistrales suyas, en este caso de *El Aleph*. Cuando el narrador se reconoce incapaz de describir la simultaneidad cósmica de las imágenes que muestra la esfera mágica, dice: «En ese instante gigantesco he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré». Y lo que inmediatamente después recoge en efecto, casi increíblemente y a pesar de esa no transparencia instantánea del lenguaje literario, es una síntesis rapidísima del inefable efecto del Aleph. No es que recoja algo, sino demasiado. A través de lo que muchos imprecisamente llaman enumeración caótica, Borges nos hace ver realmente y para siempre un imposible precipitado de imágenes del mundo. Pero no sólo la consistencia de *El Aleph* es debida a esta habilidad de Borges para la síntesis, para la ejecución de agolpados saltos cualitativos o para la violenta confluencia de dispares rasgos culturales. Sucede además que entre esos saltos de distantes referencias quedan incalculables vacíos apresados, ahí entre dos palabras, justamente en virtud de la literatura y nuestra propia capacidad de obligada imaginación e ineludible conocimiento. La literatura no es entonces principalmente el arte de nombrar («Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas (...) Que mi palabra sea la cosa misma»), sino el arte de aislar, de apresar lo no nombrado o, más aún, lo innombrable. El arte de saber callar a tiempo. Decir de lo real tangible, de lo nombrable o de la sustancia material del signo representativo que son consistentes sería como mínimo una tautología o una redundancia. Esos entes son y basta. Y lo consistente es lo que nosotros, creadores o entendedores, hacemos consistir. Nada hay más consistente que la imagen borgesiana de *El Aleph* en nuestra memoria relectora, ni siquiera la autosuficiente prosa del genial escritor: «Vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph,



desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo».

Sí. Inconcebible universo de consistencia como es el que empieza a imponérsenos a las pocas páginas de empezar a leer la aplazada representación de Bartleby: Nos ha sorprendido tanto la despiadada descripción de sus compañeros y hemos presentido tan escurridiza la identidad del jefe abogado, que hemos tenido que afinar nuestras facultades de representación para intentar adelantarnos al escritor precisamente para poder seguirlo. Pero no es una actividad inhóspita sino natural y cómoda, una caída por nuevas escotillas de comprensión abiertas. Así esos tres curiosos personajes nos son familiares de inmediato. Son consistentes. No se parecen a nadie, pero se parecen a todo el mundo. Nos arrancan una sonrisa de sorpresa que al punto es de identificación. Sin embargo, cuanto más consistentes se hacen más a punto están de desaparecer, de ser olvidados y convertirse en una nada que diríamos milagrosamente fecunda. La nada del narrador apresado en su propio relato, la nada consistente del ausente, inmortal, Bartleby. Nuestra nada humana y absoluta y literariamente recreada y consistente.

Pero no anticipemos demasiado y volvamos al relato de Melville, autor por cierto que también se nos olvida: Aún aplazando hablar del supuesto protagonista, o ampliando la perspectiva sobre su consistencia, pone en boca del abogado que analiza a Nippers: «Siempre lo consideré una víctima de dos poderes malignos: la ambición y la indigestión». Estos dos conceptos tan dispares, pero unidos como sólo la literatura puede unir, funcionan como muros de contención o paréntesis que incluyen un vasto campo semántico. Cuidado: no un campo semántico infinito, ni siquiera vago, lo que haría impreciso. En ese paréntesis no cabe todo ni cualquier cosa. Cabe el sentido inmenso, pero limitado, que va de la ambición a la indigestión, considerados nada menos que como poderes malignos. Cabe la sólida soledad de un hombre regulado por unas leyes tan diversas y tan íntimas que son más bien condenas que auguran otras y otras aún más lamentables. Y son muy parecidas a las soledades de los otros dos escribientes de la desoladora oficina.

Cuando estas soledades han quedado sondeadas y empieza a vislumbrarse la rareza aún más profunda del sutil abogado, rareza que tal vez se revelará desdicha o locura en la ostentación que él mismo hace de su metódica prudencia y de su cultivo de la vida fácil, entonces surge el ya inesperado Bartleby. Inesperado no, porque era seguro que acabaría apareciendo: innecesario. Y lo es no literariamente (la literatura es devoradora insaciable) sino por exceso humano, por la demasiada consistencia de las presumibles historias de los otros. Sin la aparición de Bartleby cualquier monstruosidad podría y debería ocurrir en el relato y éste se convertiría seguramente en otra cosa, en una novela tal vez. Pero al regresar el olvidado las vidas de los





El gobierno de los Estados Unidos y el gobierno de Colombia han estado respaldando a los paramilitares durante años. Los paramilitares han cometido crímenes de guerra y han causado la muerte de miles de personas. Los paramilitares han sido responsables de la mayor parte de la violencia en Colombia durante los últimos años. Los paramilitares han sido responsables de la mayor parte de la violencia en Colombia durante los últimos años. Los paramilitares han sido responsables de la mayor parte de la violencia en Colombia durante los últimos años.





otros vuelven a aplazarse, se enquistan en una gelatinosa sombra contrapuntística. No la sombra del abogado, que se enriquece y aclara con su última y terrible adquisición.

*Bertleby* hubiera podido ser una novela sin Bartleby o un cuento, por parecidos motivos por los que en *La cantante calva* de Ionesco no aparece ninguna cantante calva. O Bartleby, como criatura literaria, daba igual que fuera como fuera. Cómo no ser junto a Turkey, Nippers, Ginger-Nut, el abogado decimonónico neoyorkino, Italo Calvino y nosotros, lectores. Cómo no tener consistencia en un escenario literario así. Si Bartleby hubiera sido un tipo de lo más atrabiliario, y era posible serlo más que los anteriormente citados, muy bien: el relato habría resultado gradualmente cómico, absurdo o derivante a cualquier otra tragedia. Si por el contrario Bartleby hubiera sido un hombre digamos muy normal, aunque no maniático, su propia normalidad habría parecido monstruosa en esa oficina siniestra que es todas las oficinas y tal vez todos los malditos lugares del inútil y absurdo universo. Es decir, Bartleby no podía ya evadirse a una u otra consistencia, ontológica por literaria. Estaba obligado a ser original y a dejarnos perplejos. A hacernos inolvidable haciéndonos olvidar por una sola frase suya todas las deslumbrantes y peregrinas que en el relato se habían articulado. Esa frase, mágica por inesperada y obvia a la vez, es el resumen, como debe saber cualquiera que lo haya leído, de la desobediencia, de la libertad por el impuro deseo de la misma. El «preferiría no hacerlo» con que Bartleby responde en creciente letanía a las órdenes, invitaciones y ruegos del descompuesto jefe nos suena con infinidad de notas dolorosas, risueñas, admirables. Da envidia y enorme tristeza, sensación de incurable inutilidad, de un cansancio que rueda agrandándose como una bola de horrible ensueño. Una forma que se desintegra y recompone, se esfuma y se vuelve a hacer consistente para confundir al narrador y confundirnos a todos.

Sin embargo es de capital importancia seguir los pasos a esa primera confusión que parece insuperable. Seguir la transformación, el cambio esencial, más exactamente, del abogado narrador. Ante las primeras muestras de desobediencia de Bartleby referidas a sus tareas habituales de copista, el abogado se queda estupefacto. Pero no reacciona como era de esperar, sino que reflexiona sobre las extemporáneas negativas del empleado a hacer lo que se le manda. Se comporta como si no diera crédito a lo que oye y en todo caso opta por esperar acontecimientos. Siempre podrá despedir al escribiente si persiste en insubordinación. Sin embargo, el «preferiría no hacerlo» de Bartleby se extiende a la presencia de los otros amanuenses y a ámbitos que exceden lo profesional. No es ya que Bartleby no colabore con sus compañeros y jefe, sino que se opone a éste en invitaciones mucho más personales. Incluso llega a rechazar el ofrecimiento del abogado, compadecido de la vida de sufrimientos que intuye en Bartleby, de su domicilio particular. Cuando el atormentado abogado, como último recurso, para librarse del empleado imposible, traslada sus oficinas a otro edificio, la patética imagen («cadavérica») de Bartleby se queda en el antiguo. El



abogado no sabe qué hacer, tiene un remordimiento incomprensible por su trato al desgraciado Bartleby y vuelve, requerido por el dueño, al local donde el escribiente persiste como una inútil presencia, una casi materialización de incógnita metafísica. El abogado, entre exasperado y conmovido, ofrece a Bartleby gestionarle otros trabajos. Todos son rechazados por una razón u otra, aunque el empleado indócil insiste en decir que sin embargo él no es exigente. Por fin el narrador escribe: «—Bartleby —dijo, en el tono más bondadoso que pude adoptar, dadas las circunstancias—, ¿usted no iría a casa conmigo? No a mi oficina, sino a mi casa, ¿a quedarse allí hasta encontrar un arreglo conveniente? Vámonos ahora mismo. —No, por el momento preferiría no hacer ningún cambio».

Resulta fascinante comprobar cómo mediante la dosificación de los recursos literarios nuestra admiración lectora pasa del caprichoso Bartleby al hombre que debería ser un miserable y pragmático picapleitos, ni eso: un simple burócrata leguleyo, pero que evoluciona sentimental y moralmente para bien. ¿Qué más podía hacer? Es evidente que sus ofrecimientos son sinceros, que duda de sí mismo al impregnarse de la absurda desesperación del otro y que su conducta supera en mucho lo que esperaríamos de la mayoría de los seres humanos. Uno empieza a encontrarse en la misma perdición del abogado. Identificado por ejemplo con estas palabras ya algo distantes: «No es raro que el hombre a quien contradicen de una manera insólita e irrazonable, bruscamente descrea de su convicción más elemental. Empieza a vislumbrar vagamente que, por extraordinario que parezca, toda la justicia y toda la razón están del otro lado; si hay testigos imparciales, se vuelve a ellos para que de algún modo lo refuercen».

Un poco más adelante Melville hace pensar al oculto narrador: «Mis primeras relaciones habían sido de pura melancolía y lástima sincera, pero a medida que la desolación de Bartleby se agrandaba en mi imaginación, esa melancolía se convirtió en miedo, esa lástima en repulsión».

Es exactamente lo que se empieza a sentir por él, y esto es quizá lo más consistente y también lo más terrible. Bartleby es tan radicalmente humano, tan indeciblemente verdadero que filtra en nuestro corazón un insidioso caudal de descontento, de antipatía por ese radicalismo libre, por ese excesivo albedrío que habíamos admirado. Por lo tanto nos conviene, por instinto de conservación, empezar a solidarizarnos con el compasivo jefe, reconocer los avances de su reeducación ética cuando se hace el siguiente examen de conciencia: «Yo sería un canalla si me atreviera a murmurar una palabra dura contra el más triste de los hombres».

Por otra parte, nadie sabe qué es lo que Bartleby quiere. Sólo comprendemos que hay unas cuantas cosas, tal vez descubiertas demasiado rutinarias o inútiles, que él preferiría no hacer. Asimismo ignoramos los impulsos de esas nuevas preferencias inactivas, como ignoramos cualquier otra cosa acerca de su vida. Es como si nos enfrentáramos a la más perfecta soledad personificada, al más atroz desinterés. Así el *exótico* verbo preferir se instala de polizón en el lenguaje de los demás oficinistas y en el cerebro del lector,



haciendo más nítida y consistente la mencionada soledad y más indefinible el protagonismo de Bartleby. Porque literariamente el verbo preferir es del todo pertinente en el relato. Bartleby no quiere, ni desea, ni opta, ni decide, ni nada parecido. Sino que prefiere manifestar así, gracias a la certera elección de Melville, su incomparable consistencia.

Al tiempo, por eso mismo, se dispara hacia arriba la consistencia del narrador (que obviamente no se contradice con la, también calvinista, levedad literaria). Y la provocada, aparente, contradicción de sentimientos del abogado lo hace cada vez más paradigma humano. Ni siquiera parece una alelada resignación de un semidemente su aceptación momentánea de que su misión en el mundo sea proveer a Bartleby de una oficina para no hacer nada durante el tiempo que éste quiera. Como tampoco nos parece un frívolo o un hipócrita cuando vuelve a la carga de la normalidad contra Bartleby porque «como acontece a todo el mundo, el constante roce con mentes mezquinas acaba con las buenas resoluciones de los más generosos». Y es justamente por generosidad literaria, por derroche de autenticidad interior, que es aún más que consistencia, por lo que el narrador puede decir al dejar por fin al amanuense en la vacía oficina como una «carta muerta»: «Volví a entrar, con la mano en mi bolsillo —y mi corazón en la boca—. Adiós, Bertleby; me voy, adiós y que Dios lo bendiga de algún modo y tome esto —deslicé algo en su mano—. Pero él lo dejó caer al suelo y entonces —raro es decirlo— me arranqué dolorosamente de quien tanto había deseado librarme».

La generosidad es por tanto una virtud ligada a la literatura. No todos los literatos, ni siquiera todos los grandes escritores, serán seres magnánimos. Pero sí lo es siempre la literatura. El mejor, más consistente y humano exceso de pasión, de exactitud e imaginación. No debería ignorarse si sabemos que la muerte es, como mínimo, enormemente probable, y que en el mundo que vamos haciendo las monedas más corrientes, cada vez más pesadas en su inconsistencia, peores aún que la muerte, son la frigidez cultural, la desvergonzada bajeza política y la sumisión de casi todos a una especie de inercia invertida inmoral y antiestética. Esto no podría ser como es si los seres humanos leyeran a Melville traduciendo de verdad a su interior la consistencia del jefe de Bartleby. Pues nada repugna más a la literatura que la ilustrada pose de tantas personas, más o menos públicas, que hacen de la lectura no una traducción humanista sino una traición creciente. Mejor enloquecer como el lastimado Bertleby. Y morir contra el muro del patio de una cárcel como las suyas. Ahí todavía, a pesar de la final tibieza pesimista de nuestro abogado, golpeará como una piedra, hecha añicos a pesar de su consistencia, la literatura. Hasta ocupar el espíritu de Bertleby y rescatarlo definitivamente: «Los muros que lo rodeaban, de asombroso espesor, excluían todo ruido. El carácter egipcio de la arquitectura me abrumó con su tristeza. Pero a mis pies crecía un suave césped cautivo. Era como si en el corazón de las eternas pirámides, por una extraña magia, hubiese brotado de las grietas una semilla arrojada por los pájaros».



Hasta aquí esta relectura o nuevo descenso al infierno particular de Bartleby en la distante compañía inmortal de Italo Calvino. Ahora bien, ¿iba él a analizar en su conferencia el relato comentado con próximas apreciaciones? Y ¿quién es realmente el que ha releído la obra maestra de Melville? Ni la primera, claro está, ni la segunda de estas cuestiones pueden contestarse. Lo que es indudable es que el lector presente ha sido transformado, guiado a ciegas pero con potente luz por la vida de otras palabras. Por la suposición creadora de haber sido tan bien reflejado y orientado por las citadas propuestas ya escritas. Gracias a ellas surgen ahora, ante la pregunta hecha al inicio de este acercamiento a Bartleby, varias polisémicas respuestas. La elección de Italo Calvino era excelente por mucho más que por las hipótesis aventuradas al principio. Sin necesidad de negar éstas, se descubren en el relato indicado al menos cinco propiedades exclusivamente literarias (hay otras en la misma y en más direcciones) que abonan la consistencia. A algunas de estas propiedades ya se ha aludido aquí y de otras se han hecho mínimos adelantos o señalizaciones textuales. Pero requieren mejor fijación y más amplio tratamiento.

En primer lugar, el distanciamiento contrapuntístico unido al extrañamiento. Es un distanciamiento siempre temporalizado y no forzosamente externo. El escritor también se distancia del sujeto acercándose a él demasiado, hasta taladrarlo y contemplarlo desde dentro. Por eso tal distancia no es lo mismo que lejanía, como ya se dijo, aunque también al fondo del personaje de ficción novelesca existan vertiginosos abismos. En cuanto al tiempo literario, no pudiendo ni queriendo ser olvidado (como en pintura o en arquitectura), envuelve de forma durativa, mejor que simultánea, la distancia exterior, la interior y el alma absoluta del sujeto. Esta es una facultad que, más que inefablemente *dulce*, podríamos con César Vallejo llamar mágicamente *trilce*. Y ya se ha visto cómo se da no sólo en el supuesto protagonista Bartleby, sino en los otros amanuenses, muy por dentro y por encima de los cuales Melville, Calvino y los demás lectores planeamos como verdaderos ángeles. Es decir, como mensajeros o testigos de un hermosísimo prodigio.

De otro apoyo fundamental de la consistencia literaria nos habla mejor que nadie el Borges de *El Aleph*. De la necesidad que el lenguaje literario tiene de ser sucesivo. La palabra, en un sentido que no hace falta explicar, sí es transparente, por supuesto, pero ni oral ni escrita admite superposición. No hay, como en música, acordes de sílabas ni de palabras, a no ser en los coros cantados en algún tipo de teatro, en la tragedia clásica, por ejemplo, o en los estribillos de la lírica popular. Pero si escuchamos bien no son las palabras las que se superponen y funden, sino las voces. Es una cuestión de polifonía más que de transparencia o de fundido, como en el cine, la pintura o la publicidad. Tampoco la poesía visual, instantánea utilizadora de grafías, bajo, sobre o junto a otros signos de diferentes códigos, es lenguaje literario en sentido estricto. El *continuum* lingüístico puede sin embargo, en un tiempo relativamente incalculable, dar sensación de inmovilidad a las cosas



que por naturaleza fluyen. Borges nos avisa de que va a ser incapaz de reflejar con una descripción literaria sucesiva la ubicua e instantánea esfera del Aleph, cautivadora de todos los tiempos. No obstante, y sin solución de continuidad él mismo, lo hace. Es imposible imaginar un pintor que consiguiera dar una mínima imagen de lo que Borges, con no demasiados recursos ni esfuerzo perceptible, logra. Ningún músico, técnico, inventor, arquitecto o artesano, ni el más genial, sofisticado, y caro, instalador de vídeo, al menor por ahora. Pues aunque este último tal vez pudiera llegar a construir, con o sin mezcla de montaje cinematográfico, una imagen del Aleph, hay algo muy consistente a lo que nunca se acercaría: el Aleph literario de Borges no se ve. Luego, dejándose sólo leer e imaginar, recordar o esperar acaso, no se deja degradar a una convencional reproducción. A una simple imagen o sombra del mismo. Borges nos habla también, recuérdese, de un falso Aleph, pero no puede ser el que él describe, porque en ése, el invisible, sucesivamente inconcebible y verdadero, cabe también la falsedad. Y caben todas esas imágenes sucedáneas aludidas, que además aún no se han hecho. Es la sucesión literaria, con su peculiar habilidad de elusión e ilusión, la que da movimiento y consistencia al Aleph de Borges. La misma sucesión con que se van desgranando las nuevas situaciones en que el narrador sigue a *Bartleby*: oficina ocupada y activa, oficina vacía y abandonada, cárcel y muerte. Antes, pero después, en el epílogo del relato, se insinúa esa oficina de «Cartas muertas» en la que el escribiente habría servido. Véase la sucesión del paralelismo vida y literatura, casi una dramática parodia, en la actividad desactivada del amanuense: entre sus graduales «preferiría no hacerlo», sus copias manuscritas y la circulante carta muerta para nadie que quizá, espantosamente, es todo *Bartleby* o su aspecto más consistente.

Habría ejemplos literarios de este efecto para dejar de sobra. Pero su abundancia es prescindible junto a la grandeza del cuento comentado (¿el de Melville o el de Borges?). Aplacémoslos en favor de la medida y para hablar de otro valor consistente de la literatura: el efecto sorpresa.

Es probable que esta tercera propiedad se dé más que otras en artes no literarias, en parte por depender mucho de la disposición del recreador: esa virginidad receptiva que suelen tener, y no por paradoja, las personalidades más ricas e intensas. También se da en la poesía cuando es una forma quintaesenciada de conocimiento y de fundida tensión de imágenes. Pero aquí se habla con Calvino de la prosa de *Bartleby el escribiente* y a bastante distancia por otro lado de apariciones surrealistas. Cuál es pues la peculiaridad de la sorpresa en el relato. Basten dos ejemplos junto al de Melville: Cervantes y Allan Poe.

El capítulo XX de la primera parte de *El Quijote* trata entre otras cosas del miedo. Don Quijote y Sancho vagan perdidos en oscura noche por un paraje donde se escuchan amenazadores ruidos de agua y de golpes, que luego al alba se descubrirán procedentes de los mazos de unos batanes y de una cascada. Don Quijote, aturdido por el nocturno fragor tanto como su



escudero, pretende atacar ese corazón de las tinieblas que es su mismo pánico. Sancho, contagiado como tantas otras veces, intenta disuadir al caballero de la más ciega aventura. Para ello, como ve que sus ruegos razonados no bastan, decide hacer a su amo una trampa. Traba las patas de Rocinante cuando Don Quijote empieza a poner piernas al caballo hacia no se sabe dónde. Como el caballo no puede moverse, Don Quijote se resigna a esperar el amanecer mientras Sancho le cuenta una historia para entretenerse ambos y, probablemente, espantar el miedo. La historia de Sancho está llena de circunloquios y parece que va a resultar el eterno pasatiempo para dormir insomnes, el de contar ovejas. Cabras en este caso, que en número de trescientas un barquero de minúscula barca debe pasar una por una de orilla a orilla del río Guadiana. Don Quijote se impacienta con tanto recuento de idas y venidas y la narración pierde por sí sola su esperanza o sentido. Pero antes Sancho nos ha hablado de una mujer de la que el cabrero «andaba enamorado», desdeñosa al principio y luego perseguidora eludida, evidente remedo burlesco de enredo pastoril. Al presentar a la Torralba y a su pastor enamorado Lope Ruiz, nombres de los personajes de este frustrado cuento (incluido en *El Quijote* como otros más amplios), Sancho complica las relaciones situacionales de la pastora. Tanto que provoca el siguiente diálogo:

«—Si des esta manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo Don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada.

—De la misma manera que yo lo cuento —respondió Sancho— se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos.

—Di como quisieres —respondió Don Quijote—; y pues la suerte quiere que no pueda dejar de escucharte, prosigue.

—Así que, señor mío de mi ánima —prosiguió Sancho—, que, como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba, la pastora, que era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos bigotes, que parece que ahora la veo.

—Luego, ¿conocíste-la tú? —dijo Don Quijote.»

¿Justo lo que nunca habiéramos esperado que dijera? Emocionante sorpresa de inusitada velocidad para comunicarnos la fantástica, en todos los sentidos, humanidad de Don Quijote. De repente se olvida del miedo, deja de escuchar los batanes, se serena su fervor aventurero de huir hacia adelante y da crédito a la consistencia concreta de esa mujer de cuento, la Torralba. Tan rápidamente se la ha imaginado por la descripción de Sancho que no puede por menos que interesarse por si éste la ha conocido personalmente. No se trata de una sorpresa equivalente a puro contraste, ni a intriga, ni a la extrañeza sugeridora de elementos inhabitualmente reunidos. Es decir, el paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección de Lautreamont o Man Ray, o el *ready-made* de Duchamp. Se



trata de una sorpresa esperable para cualquier lector. De algo inscrito en el ser humano pero que permanecería oculto sin la revolución literaria. Este tipo de sorpresa revela además una cualidad positiva, la magnanimidad o el valor espiritual que implica prescindir de una supuesta gran empresa: de caballería andante en Don Quijote, y prescindir de un sentimiento universal, el miedo, para atender al simple aspecto, incluso no agraciado, de una pastora de cuento popular.

Pues bien, de ese modo se nos presenta *Bartleby*, borrando la presumible historia más amplia de los otros, en el momento más in/oportuno. Y así se nos presenta su implicado jefe y narrador, creciendo en nosotros sorprendentemente incluso tiempo después de haber leído el relato. Por otra parte no sólo la antrada en escena del escribiente es una sorprendente confirmación de lo que va a pasar, de lo que pasa, sino todo el desarrollo posterior de la historia.

Es posible que desde la maestría de Cervantes, apenas apuntada en la anterior cita entre muchas más posibles y quizá más espectaculares, no se precisen aquí otras en apoyo de *Bartleby*. (¿Borges de nuevo, Beckett, Cortázar?) Quizá tampoco abundan los maestros en eso. Tal vez la novela ha preferido más bien seguimientos exhaustivos, creaciones graduales (Proust, Kafka, Dostoiewski, Flaubert, Döblin, Celine, Yourcenar, Burgess, Moravia, Camus, Kundera, Marsé, Süskind), o en otro extremo acumulaciones sincopadas de registros lingüísticos dispares (Joyce, Cela, Perec, Gadda, Goytisolo, Ríos). Y no deja de haber escritores, como Cabrera Infante, por mencionar uno, que podrían incluirse en cualquiera de los tres paréntesis. En cualquier caso es una ardua reflexión que desbordaría en mucho la presente. Recordemos sólo alguna muestra más de sorpresa literaria en el espléndido escritor anunciado: Edgar Allan Poe: *El diablo en el campanario* y *El caso del Señor Valdemar*. Por más que releamos el primero siempre será escandalosa la campanada número trece del reloj de torre del pueblo más puntual o autocronometrado del mundo. La campanada diabólica que no tenía más remedio que sonar alguna vez porque todos la habíamos escuchado desde la invención de los relojes de campana, si es que existe tal cosa. En cuanto al señor Valdemar, muerto en estado hipnótico como sometimiento voluntario a un insólito experimento, su elocución inarticulada sigue siendo escalofriante. Poe, después de hablarnos minuciosamente de mesmerismo, del médico experto en su práctica y de la enfermedad mortal de su amigo Valdemar, a quien ha hipnotizado «in articulo mortis», emplea un recurso común a los escritores maestros en la específica sorpresa ponderada. Dice: «Noto ahora que he llegado a un punto de este relato en que todo lector, sobrecogido, me negará crédito. Es mi tarea, no obstante, proseguir (...) No había ya en el señor Valdemar el menor signo de vitalidad, y llegando a la conclusión de que había muerto, le dejábamos a cargo de los criados, cuando observamos un fuerte movimiento vibratorio en la lengua. Duró esto quizá un minuto. Al transcurrir, de las separadas e inmóviles mandíbulas salió una voz tal, que sería locura intentar describirla.



Hay, en puridad, dos o tres epítetos que podrían serle aplicados en cierto modo; puedo decir, por ejemplo, que aquel sonido era áspero, desgarrado y hueco; pero el espantoso conjunto era indescriptible, por la sencilla razón de que sonidos análogos no han hecho vibrar nunca el oído de la Humanidad». En este punto del impecable, alucinante relato, es imposible no intuir lo que vendrá. «En primer lugar, la voz parecía llegar a nuestros oídos —por lo menos, a los míos— desde una gran distancia o desde alguna profunda caverna subterránea. En segundo lugar, me impresionó (temo realmente que me sea imposible hacerme comprender) como las materias gelatinosas o viscosas impresionan el sentido del tacto». Una oleada de consistente horror literario arrasa al lector que ya espera con la máxima ansiedad lúcida, mas aún vacía, el maravilloso comportamiento del hipnotizado. «El señor Valdemar hablaba, sin duda, respondiendo a la pregunta que le había yo hecho minutos antes. Le había preguntado, como se recordará, si seguía dormido. Y él dijo ahora:

—Sí, no; *he dormido...*; y ahora..., ahora..., *estoy muerto*».

La cuarta propiedad literaria de esta lista que seguramente puede adscribirse a la observación y a la elección de Calvino de *Bartleby* es la simultánea lucidez filosófica y psicológica. Milan Kundera está muy cerca de este concepto de la simultaneidad cuando dice de Dostoiewski: «Aunque gran pensador, lo es únicamente en tanto que novelista. Lo cual quiere decir: saber crear en sus personajes universos intelectuales extraordinariamente ricos e inéditos. Gusta a la gente buscar en sus personajes la proyección de sus ideas». Y citando al propio Dostoiewski sobre su Chatov, transcribe el novelista checo: «Era uno de esos idealistas rusos quienes, iluminados de pronto por alguna idea, creen en ella apasionadamente, y a partir de entonces se diría que toda su existencia ya no es más que una agonía bajo la piedra que les ha semiplastado». Así también Raskolnikov y tantos entes de ficción, de Shakespeare a Musil, Sartre o Unamuno. Y así también *Bartleby*. Agonizantes bajo la pedrada de sus propias ideas encarnadas, pero vivos en su consistencia literaria. Ya hemos visto la reacción del abogado de *Bartleby el escribiente* ante la pasividad rebelde del empleado. Llega a sentirse existencialmente adecuado, en una situación de aparente insignificancia, al concepto filosófico del destino cumplido, cuando dice: «Otros tendrán papeles más elevados; mi misión en este mundo, *Bartleby*, es proveerte de una oficina por el periodo que quieras». Y la narración termina, no por casualidad, con esta exclamación del narrador: «¡Oh, *Bartleby*! ¡Oh, humanidad!». En fin, nada como la literatura, aunque en esto no sólo la prosa, para hacer confluír con dinámica potencia creadora vida humana e ideas. Para arrastrar la abstracción del conocimiento a lo más oscuro de la sensibilidad. Es probable que tal afirmación sea en la presente relación de propiedades una de las más inmediata y generalmente suscritas. Pero merece la pena citar al respecto las contundentes palabras de Ernesto Sábato referidas a un género literario concreto: «La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu



que nunca separó lo inseparable: la novela. Por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, está destinada a dar la real integración del hombre escindido; al menos en sus más vastas y complejas realizaciones». Y un poco después, yendo más lejos de lo que aquí se pretende autorizar, añade: «Esto se ha podido dar en nuestro tiempo pues, al quedar libre la novela de los prejuicios cientifistas que pesaron en algunos escritores del siglo pasado, se mostró capaz de dar no sólo el testimonio del mundo externo y de las estructuras racionales sino también la descripción del mundo interior y de las regiones más irracionales del ser humano, incorporando a sus dominios lo que en otras épocas estuvo reservado a la magia y a la mitología».

De la quinta propiedad literaria de la consistencia de *Bartleby* se habrá hablado y escrito probablemente más que de ninguna otra. Es la superior antigüedad de la palabra y sus proyecciones desde el presente. O sea, más que la inmutabilidad, la universalidad del signo lingüístico. Del estructuralismo a la filosofía del lenguaje y a su consideración tan atenta del valor connotativo de la lengua se ha remachado esta evidencia. *Caemos* en un ámbito lingüístico desde el que ya al nacer nos hablan voces e ideas de insospechada trabazón, de poderosísima fluctuación humana. O el pensamiento y el sentimiento se configuran según categorías lingüísticas. Así en cierto modo cada hablante o lector es mucho más pequeño que una sola palabra. Más vago y superficial que aquélla, que, sin embargo, delicada y ferozmente, puede recrear. Recuérdese con orgullosa humildad cómo ni a los místicos les faltaron las palabras, mientras que el hombre sí es frecuente que falte a ellas, ignorándolas, negándolas o malversándolas. Vano sería citar en este punto autoridad alguna. *Bartleby* preferiría no hacerlo. Basta su palabra, materia concreta que parece recién estrenada en el relato a fuerza de ser oportunamente repetida. Que es tan fuerte y antigua en el mundo que nos da a luz y nos reencarna. Que nos hace dar la mano a un pasado muy remoto, otra vez no infinito, y a un futuro tan misteriosamente precisado.

Queda pues probada la múltiple consistencia de *Bartleby el escribiente*, que alcanza naturalmente, aunque ya la tenía en su literatura, a Italo Calvino por tan buena elección. Ahora bien, más llamativo aún es el hecho de que al releerlo buscando su consistencia y al hallar esa sustancia poética inolvidable, se observa además otra cosa: el relato de Melville sería inmejorable para demostrar las otras cualidades de la literatura que Calvino desarrolla en sus cinco propuestas. *Bartleby el escribiente* (se ha apuntado de pasada) es también la *Levedad*, la *Rapidez*, la *Exactitud*, la *Visibilidad* y la *Multiplicidad*. Quien lo lea a la luz de estas virtudes de la literatura en las fascinantes conferencias de Calvino se encontrará ante múltiples destellos de la verdad del mundo en que vivimos. ¿El fin del segundo milenio y el amanecer del tercero? Es, por supuesto, una ironía. Ya estamos donde estamos, y la civilización actual tiene una evidente orientación. Pero sí es serio el aviso de Calvino. Vivimos a punto de la máxima degradación



humana, en la era del objeto inercialmente consumido. Del libro también, todavía, pero ya casi no en el emocionante mundo de la literatura. Por eso conviene recordar las cualidades de la misma, los más firmes asideros de esperanza para no morir en el espanto ignorado de un pasar miserable. Una existencia que se ha hecho pesada, increíblemente estática (aunque parezca lo contrario; porque no va de lo uno a lo otro), imprecisa (y la imprecisión, dice el poeta Luis Rosales, es el infierno conocido), nebulosa y uniforme.

¿Cuáles son si no los códigos que predominan en nuestra actualidad? Los del dinero, la imagen visual, la informática y la política. O lo que es lo mismo: la abstracción explotadora de muchos por muy pocos, la repetición mecánica de los más triviales aspectos de la realidad, la aplicación sumisa de una superespecialización a una microactividad y la mentira diaria más grosera como paradigma del orden. Todas inconsistencias, que en su brutal absorción hacen consistir enfrente la injusticia, la machaconería, la autosuficiente esclavitud, la vergüenza y... la indignación. Y lo más espantoso de todo: el crecimiento monstruoso del número de seres humanos incapacitados para ver y sentir esta ridícula y criminal condena.

No es por puro ejercicio intelectual o estético (si es imaginable), ni siquiera por admiración afectiva a un escritor como Italo Calvino, por lo que debe reflexionarse sobre sus propuestas. Sino para no perder definitivamente la posibilidad humana del orgullo, de la exaltadora belleza, del gozo por el vuelo de la justicia, de la rebeldía recreadora del mundo y de la felicidad. Quizá nada de esto sea posible plenamente, pero, al menos, que podamos partir de lo que Kant advierte: el objeto de la ética no es hacer hombres felices, sino dignos de la felicidad. Así que la consistencia de la literatura y las demás virtudes inmortales que en ella vivirán, siempre que haya lectores verdaderos, son en cierto modo gritos del instinto de conservación, llamadas para fuera. «El arte es largo, y además no importa», escribió Antonio Machado con terrible acierto. Importa la vida de cada ser humano, la que él, como Calvino y Proust, vivió lúcida, apasionada y literariamente. Así la muerte del escritor de verdad recobra el tiempo perdido, nos da más vida y nos libera del caos y del horror o de su merecimiento. Luego, inevitablemente, nos ofrece la hermosura añadida del arte.

Tal vez la más nítida consistencia de Calvino sea no haber escrito la *Consistencia*. Habérmola delicadamente impuesto a través de *Bartleby*, de su lamentable muerte y de su propia, siempre inaugural y póstuma, obra literaria:

«El universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediabilmente en un torbellino de entropía, pero en el interior de este proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva. La obra literaria es una de esas mínimas porciones en las cuales lo existente cristaliza en una forma, adquiere un



sentido, no fijo, no definitivo, no endurecido en una inmovilidad mineral, sino viviente como un organismo».

### Nota bibliográfica

Relación de obras de donde se han extraído las citas:

- JORGE LUIS BORGES, *El Aleph. Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- ITALO CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez. Ediciones Siruela, Madrid, 1989.
- MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Aguilar, Madrid, 1970.
- MILAN KUNDERA, *El arte de la novela*. Traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Tusquets, Barcelona, 1987.
- HERMAN MERVILLE, *Bartleby, el escribiente*. Traducción de Jorge Luis Borges. Ediciones Siruela, Madrid, 1984.
- EDGAR ALLAN POE, *El caso del Señor Valdemar. Narraciones completas*. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Aguilar, Madrid, 1964.
- MARCEL PROUST, *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Traducción de Consuelo Berges. Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- ERNESTO SÁBATO, *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*, Seix Barral, Editorial Planeta Argentina, Buenos Aires 1988.



# LO VEROSÍMIL EN EL DISCURSO MORAL

M.<sup>a</sup> Teresa López de la Vieja

El *discurso de lo verosímil* significa hacerle un sitio en la Ética a la envoltura de lo más convincente, lo más persuasivo, para que ocupe mejor lugar del que ahora tiene una razón práctica que no logra comunicar de modo satisfactorio sus principios por la fuerza de su misma racionalidad. Los parajes enrarecidos por la excelencia de la ley moral cortaron vínculos imprescindibles con la sensibilidad, cuyos afueras fueron ocupadas por un pragmatismo sin norma y por los tratos cotidianos con una picaresca que ya ni siquiera podía llevar ya el pomposo nombre de maldad. El espacio sin lugar en que quedó la Ética de lo suprasensible la condenaba a una acrimonia en los principios que cargaba sobre sí toda la fuerza de las pruebas en favor de la bondad moral: la batalla estaba perdida desde el momento en que abrazó la adustez y la severidad como principales reclamos del buen hacer. El tirón de lo ínfimo y los atractivos del mal insignificante resultan con mucho superiores en su estridencia y riquísimo colorido al pálido llamado de un bien, tan excepcional como estricto. Si fuera posible hacerle de nuevo un lugar al agrado en el discurso moral, como «discurso de lo verosímil», la situación sería algo más favorable que la que acabo de esbozar con trazos tan someros.

Por otro lado, la medida exacta del proceder racional de nuestras acciones es hartamente improbable, entonces me parece que los criterios de valoración que les apliquemos han de flexibilizarse, con el fin de preservar un relativo entendimiento y la comprensión de las mismas acciones. La verosimilitud añade un complemento de flexibilidad que creo importante en

---

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.

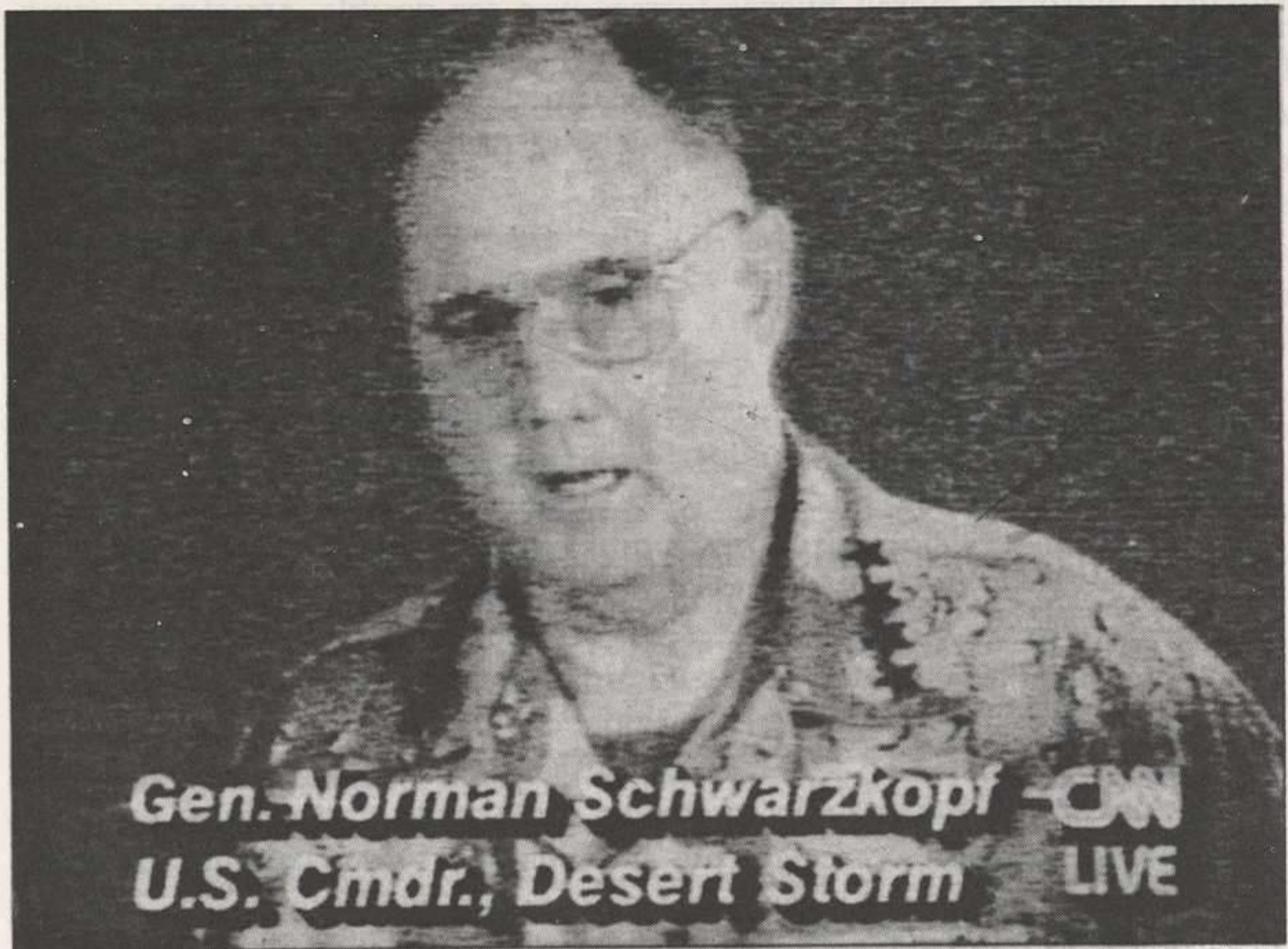


todo juicio moral. Escribiré todo el tiempo «complemento» y no «relevo» de forma premeditada, para referirme a la función que desempeñan allí el gusto y el agrado, porque algo de cierto hay en la versión platónica de la Retórica como pura sofistería o cacería de jóvenes con posibles, cuando prescindimos por completo, y muy a la ligera también, del soporte del concepto, en aras de aquella pereza y debilidad que Sócrates atribuía a quienes se dan por satisfechos tan sólo con el razonamiento sofístico. Nada que ver sin embargo con el loable empeño de Platón por indagar en el corazón de la virtud y su enseñanza, supuestamente a nuestro alcance de seres fiados en los buenos oficios de la opinión verdadera y de la reminiscencia. Ni la virtud ni el saber práctico en general son ciencia o razón, en el sentido más estricto de ambos términos, pero sí admiten algún tipo de metodología para explicarlos, es decir, consienten que se les apliquen procedimientos, gracias a los cuales sea comunicable la génesis de las decisiones adoptadas por muy distintas motivaciones. Tampoco es de esperar que los métodos, persuasivos o no, sean capaces de generar por sí solos la buena voluntad, aunque alguna influencia sí ejercen sobre nuestra comprensión de las condiciones existenciales que la producen o la aniquilan. Los límites de la racionalidad deben pues asumirse sin demasiadas reservas.

Este «discurso de lo verosímil» asumirá aquellas limitaciones estructurales, incluso más allá de lo establecido por la razón kantiana, tan pura y práctica como incompatible con las condiciones empíricas, hasta el punto de afirmarse como seca disciplina de las costumbres. No existe mandato arropado por el gusto. Pero ¿por qué no?, ¿por qué separar *Gut* de *Wohl*, *Böse* de *Übel*? La sequedad de aquella racionalidad práctica agostaba tantas y tan importantes condiciones de la vida moral y, quizás, también a la misma Ética. A fuerza de excluir a los impulsos sensibles, la razón se convierte en pivote fundamental de la ley moral, mas a la voluntad, a la buena voluntad, sólo le quedan como sus mayores estímulos el deber y la obligación. Con tales incentivos por bandera, la reflexión moral parece tarea desvaída, insípida, cuando no enfadosa. Entiendo sin embargo que existen otras posibilidades para un discurso sin tanta pesadumbre, de más agrado también para los oídos y los ojos. El discurso que apuesta por la verosimilitud reconoce todos esos límites como algo propio y, por su causa, toma lo agradable como nexo de unión entre la voluntad racional y esos motivos subjetivos o existenciales. En el plano de la teoría, tal suposición conduce a reconsiderar las relaciones entre Ética y educación del gusto, entre juicio moral y juicio estético.

¿Por qué motivos? La trayectoria de la Ética cognitivista ha sido objeto de críticas importantes, y de más de un fracaso en su aplicación a los problemas de decisión práctica, incluso en las versiones más recientes de la Filosofía moral. Por eso se hace necesario replantear cuáles son sus límites, los de esa manera tan peculiar de enfocar la Ética, y, lo más importante, cuáles serán sus posibles alternativas. El recuerdo de B. Gracián sostiene de modo inequívoco las buenas formas, qué papel van a ocupar en ese otro







discurso filosófico moral; buenas formas y, a ser posible, atractivas, como las mejores hechuras que se puedan inventar para la reflexión sobre problemas de Ética. Elegirlas bien, indicar qué envoltura será más adecuada para transmitir o justificar ante alguien, incluso o sobre todo ante uno mismo, el por qué de una conducta, qué motivos, causas, intenciones o razones la explican, etc., contribuye entonces a recrear un espacio propio para el diálogo real y razonable. El diálogo se convierte en una operación interminable e insatisfactoria para quien se anima a entrar en sus espesas tramas, cuando éste queda sin resultador que aportar en su favor; por eso ha de pagar su pequeño o gran tributo a la obtención de algún acuerdo en contextos bien definidos, y por parte de los agentes que no están tan sin ojos ni oídos como suponía el método cartesiano. Yo diría que las formas que rinden tal servicio son imprescindibles para la Ética, puesto que, más allá o más acá de los principios verdaderos o con pretensiones de serlo, de los imperativos más categóricos, y de otros inventos tan insignes como insípidos, le indican un método para no desprenderse de los condicionamientos de lo mundano. ¿Y qué sentido tienen una Ética o una Metaética sin la Moral?

Lo verosímil es por definición aquello que parece verdadero, plausible o probable. Su posición es ciertamente ambigua dentro de cualquier discurso, pero no carece de ventajas, las que espero poder mostrar aquí. R. Barthes alegaba que le *vraisemblable*<sup>1</sup> tiene la virtud de no contradecir autoridad alguna, de no ir contra lo que corresponde por derecho propio a la Historia, lo sido, ni tampoco contra lo que debe ser, según lo prescribe el saber científico. Coincide entonces la verosimilitud con aquello que el público considera como meramente posible, y nada mejor se podía brindar a una época tan habituada a la producción y recepción masiva y cotidiana de obras de arte. Al fin, el raciocinio no es otra cosa que una forma de actividad e incluso me atrevería a usar el término «construcción», para traducir lo esencial en ésta y en sus productos. Mi propuesta es en todo semejante a esa reivindicación barthesiana porque a la Ética, lo verosímil le tiende un valioso cable, a modo de puente por el que transitar desde los grandes principios hasta su posible aplicación en situaciones cotidianas, por y para un auditorio que atiende al razonamiento moral. La verosimilitud o probabilidad alude pues a una forma de mediación. Y a una importante metamorfosis, la de «lo racional» en «lo razonable».

Tomo tal concepto, «lo verosímil», del *verisimile* de G. B. Vico<sup>2</sup>, quien se mostraba mucho más sensible a las propiedades del *videri* o *parere* que a las del *certum*, motivado en sus preferencias por la inmensa limitación que él atribuía muy justamente a la mente humana. La certeza permanece pues a distancias remotas, donde no llegarán por mucho que lo intenten los

<sup>1</sup> Cfr. Barthes, R.: *Critique et vérité*. Du Seuil, París, 1966, pp. 14-7.

<sup>2</sup> Cfr. Vico, G. B.: *Il metodo degli studi del tempo nostro*, ed. Nicolini, Ricciardi. Milano, 1953, p. 177; también *Dell'antichissima sapienza italica*, C. I. V., pp. 248-59, 285.



juicios y la Moral misma. Un desmedido afán de orden puede haber frustrado las posibilidades de la razón práctica, sobre todo desde el discurso cartesiano de método y la crítica kantiana. Vico ni siquiera consideraba de alguna utilidad al método geométrico aplicado a la vida práctica, pues lejos de servir como ejemplo insuperable del razonar, le parecía el prototipo de un malhadado *sragionare*. ¿Cómo podría ser de otro modo si *verum* equivale a *factum*? ¿Y qué *Faktum* indudable será basamento de la razón práctica? Crea pues la verosimilitud un espacio propio para el acuerdo razonable, como un círculo protector para vivencias, sentimientos, expectativas, actitudes, hábitos adquiridos... a medida humana. Sin por ello hacer renuncia de su fuste argumentativo, que como se ve no es en modo alguno un invento reciente, significa asumir la diferencia, que se establece ante la vista del observador menos avisado, entre la corrección del razonar práctico y la verificación que demanda el método científico.

Lo verosímil y su discurso se aproximan en fin a los usos y reglas de la comunicación cotidiana, porque toman al sujeto moral como algo muchísimo más complejo que la conciencia moral, como el *interlocutor* que es siempre de otros agentes, aquellos que escuchan o empiezan a escuchar sólo cuando se abre el discurso con la llave de las artes de diálogo y la persuasión. Entiendo que la Ética no se escribe o se hace para puras sustancias pensantes, sino para agentes con muy ricas vertientes, personas, hombres y mujeres, que deciden por sí mismas en momentos muy determinados sobre situaciones cotidianas o extraordinarias. En ambos supuestos son conscientes de no hallarse deliberando en completa soledad, pues las consecuencias y la misma génesis de sus decisiones están incrustadas en un amplio y variado proceso de intercambio o de interacción con los otros. Los términos, las palabras con las que piensa y se dice a sí mismo qué ha de hacer, proceden sin duda de un fondo común, de una cultura en la cual no puede elegirlo todo, sino que le es dado escoger entre alternativas ya existentes, en el seno de una situación prefigurada por lo común.

El «discurso» ha de asociarse a la facultad de la palabra, como reunión de frases o razonamientos dispuestos según ciertas reglas<sup>3</sup>. Todo pensar es ya una especie de discurso, como leemos en el *Teeteto*. Vico traducía asimismo el latino *verum* por *dictum*, *verbum*. La operación discursiva se desglosa en operaciones intermedias del entendimiento, opuestas a la intuición; por tanto es fundamental en todo discurso el buen encadenamiento de las proposiciones, su atinencia a ciertas reglas. En la Antigüedad se empleaba el término como sinónimo de oratoria, panerígico, arenga u otras especies de discurso público, de ahí el inevitable nexo que se establece entre discurso y Retórica. Su forma moderna no coincide exactamente con el *canon* antiguo de discurso, compuesto de partes, exordio, proposición o narración, prueba, etc. Mantiene sin embargo una clara intención académica, segregada ya de la forma oratoria; entonces cobraron nuevo protagonismo

<sup>3</sup> Cfr. *Encyclopédie*, Frommann, Stuttgart- Bad Cannstatt, 1966, IV, pp. 1033-34.



los fines didácticos del moderno discurso, de ahí que éste debiera estar arropado por la belleza, la claridad, la elegancia en la palabra. Forma parte ya de una convención estilística menos rígida que la conocida con anterioridad, desde que Descartes lo convirtiera en alternativa al modelo del «tratado»<sup>4</sup>. Éste tiene por objetivo el enseñar algo, mientras el discurso alcanza un uso más restringido; tan sólo intenta comunicar una opinión, alguna cosa de interés para el eventual lector, sin prometerle lo que un prefacio nunca ofrecería. Luego ha surgido la imagen habermasiana del «guarda» e «intérprete», que todavía reduce más el alcance de las antiguas pretensiones. En esta versión contemporánea, el discurso representa una Teoría especial de la argumentación, en la cual será posible el acuerdo de los afectados sobre cuestiones prácticas<sup>5</sup>. Todo discurso contribuye también al conocimiento, pues el pensar discursivo es en cierto modo una forma de deducción, si bien arranca de la conciencia, en lugar de empezar por verdades establecidas en los saberes tradicionales. El discurso sintetiza por consiguiente las maneras propias del moderno, al romper con el orden del ser y de la naturaleza e instalar el nuevo orden de verdades a medida de lo humano, así que la opción de estilo se enmarca dentro de un giro fundamental en las preferencias del nuevo filósofo. De hecho, la presentación cartesiana de la Moral provisional ha de leerse bajo la impronta de la verosimilitud, puesto que el juicio incierto sobre los aspectos inmediatos de la vida nunca halló el cobijo definitivo que él esperaba darle. Sin duda la decisión de la conciencia de romper con los fuertes lazos de la tradición y la *auctoritas* implicaba una ganancia asombrosa de libertad, pero también de incertidumbre práctica, pero, eso sí, consecuente ésta con las proporciones humanas, subjetivas, del error y la verdad.

La diferencia con respecto al modelo cartesiano pasa ahora por reconocer sin reservas que en el discurso del *bon sens* se edifica no sólo sobre la conciencia del sujeto, sino sobre la de algunos más. Y que las posibilidades del común entendimiento llegan por el lenguaje. El ámbito privado-público tiene en el diálogo su gozne, por cuanto la presencia de alguien, que escucha y juzga las razones pensadas y luego dichas en voz alta, obliga a contar con reglas adicionales, de comunicación y persuasión. Parece entonces inevitable el volver en este momento la vista hacia la etapa del pensamiento en que discurso y artes retóricas iban asociados. Lo verosímil y la persuasión razonada emergen así como un campo abierto una vez más para la Ética. La *ratio probabilis* corrige por ello la ambición de forjar argumentos perfectos, cuya capacidad de provocar adhesión resulta sin embargo nula,

<sup>4</sup> Así lo hace saber Descartes a Huygens y al P. Mersenne, en dos cartas que datan de febrero-marzo de 1637. Cfr. Descartes, R.: *Oeuvres philosophiques*, ed. Alquié, Garnier, París, 1963, I. pp. 519-22. G. Schmidt comenta esta distancia entre los modos autoritarios, escolásticos, de transmitir el saber y el nuevo tono conversacional adoptado en el *Discurso del método*, cfr.: *Aufklärung und Metaphysik*, Niemeyer, Tübingen, 1965, pp. 23-5.

<sup>5</sup> Cfr. Habermas, J.: *Ueber Moralität und Sittlichkeit- Was macht eine Lebensform «rational?»*, en: Schnädelbach, H.: *Rationalität, Suhrkamp, Frankfurt, 1984, p. 219.*





porque minimizan el papel que desempeñan los lugares comunes en toda comunicación.

Es evidente que esa Ética como discurso de lo verosímil viene después de otros intentos más ambiciosos que ella ya ha conocido, por lo cual no se entiende sin una conciencia y, sobre todo, una muy aguda conciencia, de los límites ya descubiertos para la Filosofía moral y política. Cuenta con que la razón práctica ha hecho de antemano su balance y su periplo, su experiencia de negaciones y cosecha de fracasos más o menos estruendosos. Pero el acento puesto en exclusiva sobre tal balance desalentador puede convertirse en trampa mortal para el pensamiento, abocado así al desaliento y a la dejación pura y simple de sus ocupaciones habituales. Entiendo que no debemos ampararnos bajo los privilegios, débiles pero al fin también privilegios, de creer que vivimos en el peor de los mundos posibles, lo cual siempre acaba por justificar grandes y pequeñas renunciaciones. Estoy convencida de que este tiempo no merece más correctivos que otros, no debe ponerse en el ya menguado haber de la época cierta incapacidad, como si fuera suya y muy peculiar, para tolerar las verdades más crudas, ¿el saber, y en especial el saber práctico, se ha degradado con respecto a épocas doradas de moralidad? Érase una vez... I. Newton<sup>6</sup> sacó a relucir en su correspondencia

<sup>6</sup> La frase «si he llegado a ver más lejos, fue encaramándome a hombros de Gigantes» ha



el dicho común «en comparación con los antiguos, nosotros somos como enanos encaramados a hombros de gigantes»; apenas lo modificó al referirse a su propia teoría y, de paso, meditar sobre la relación entre saber antiguo y moderno. El dicho no siempre ha de leerse desde la reverencia hacia el pasado, creo que nunca existió tal momento de esplendor o gigantomaquia para las prácticas morales. Entiendo que la imagen distorsiona sobremanera los datos sobre enanos y colosos, quién es el gigante y quién el más pequeño.

Repetimos, sin saberlo, el *sine periculo vel in otio* que Cicerón<sup>7</sup> atribuía al mundo antiguo. La añoranza de otras edades falsifica y obnubila el juicio sobre los tiempos ya sidos. Al escuchar con atención las voces de anteriores siglos, descubrimos por el contrario un desasosiego muy parecido al nuestro, cierto desaliento semejante al que ahora sentimos ante esos límites de la razón y la verdad; límites que ya obligaron entonces a cambiar la marcha del pensamiento con el concurso de las buenas formas: «Son las Verdades mercadería vedada, no las dejan pasar los puestos de la Noticia y Desengaño, y así han menester tanto disfraz para poder hallar entrada a la Razón, que tanto la estima»<sup>8</sup>. Poco podría añadir yo a tan afortunada definición. Con la cita explícita de B. Gracián y G. B. Vico, abogo ahora por un discurso de la razón práctica que se cubra y recree con las apariencias de lo verosímil y el gusto. Pues doy por supuesto que aquélla ha tocado sus límites, pero también que ella posee aún artificios suficientes para construirse sobre esas pretendidas ruinas de un pasado presuntamente mejor.

Su dialéctica interna se muestra a los ojos del observador contemporáneo con todos los defectos que achacó Hegel a la Filosofía que mira con angustia hacia sus orígenes y a su estado actual. Entonces el escepticismo se convierte en su sombra. La continuidad de tal discurso filosófico y práctico está sometida, es cierto, a los sucesivos vaivenes de aquella conciencia desgraciada que hizo de sí misma un objeto interesante, pero caduco, o caduco pero interesante. El vendaval de los tiempos pasados le pesa como losa, sin embargo me parece que lo peor está en su incierto destino en un espacio y un tiempo, éste, que Weber diagnosticó como estuche vacío. De poco o nada le sirve ya a la razón apelar al retraso en el cumplimiento de sus tareas ilustradas, cuando predominan sentimientos encontrados y más fuertes: el retroceso a las profecías o el espanto ante las máquinas. No hay conocimiento en aquello de lo que no se pueden dar razones, le advertía Diotima a Sócrates. Los límites de la racionalidad práctica se erigen pues en el comienzo ineludible de una reflexión sobre las posibilidades que aún le quedan a la Ética, con una conciencia adquirida y añadida: la de su lugar

... sido comentada, con abundancia de testimonios, erudición e impagable ironía, por R. Merton, en su *A hombros de gigantes*, Península, Barcelona, 1990, pp. 52, 64-5.

<sup>7</sup> Cfr. Cicerón: *De oratore*, Reclam, Stuttgart, 1976, p. 42.

<sup>8</sup> Gracián, B.: *Agudeza y arte de ingenio*. Discurso LVI, Castalia, Madrid, 1987, p. 202.



subordinado de intérprete o hermeneuta. Un discurso de lo verosímil empieza por reconocer sin ambages lo sucedido, pero retuerce tal dialéctica de infortunios para hacer virtud de palmaria necesidad. De la razón a lo razonable. De las razones a los argumentos. Del argumento al ornato, también. Del fundamento sobre el que edificar con certezas la planta del edificio, parte a parte y en el orden más adecuado, a la construcción sobre cimientos inciertos. Hay que acostumbrarse a ello, a contar con armadias para la razón. Puntos de no retorno, en fin, para un *toujours recommencée* de ésta. De la intolerancia a la pluralidad; de la pluralidad, en el fondo intolerante y cínica, al pluralismo moral; del «poder» al «acuerdo». Pero ese acuerdo ha de forjarse sobre o con los materiales cotidianos que usan los sujetos-interlocutores. Con lo verosímil y con la persuasión, ornato y aliño que ya defendía Gracian como buenos aliados de la verdad. Con el sentido común, que tan fundamental era para Vico. Pero ahora con la mira puesta en ese estuche vacío, en la fatal disyuntiva entre la máquina o los profetas; motivos ambos que incitan por igual a poner manos a la obra, a prestar más atención a esas armadias o artificios de una razón de más gusto y más ornato que la pura verdad y la pura obligación.

Esa mezcla de ideas y creencias, como la llamaba Ortega y Gasset, me induce a plantear precisamente lo verosímil como criterio intermedio. Admito además que las sociedades pluralistas han de acoger en principio al menos tantas opciones morales como conciencias aplicadas a reflexionar sobre los actos, por eso dudo mucho del poder benéfico de un liderazgo moral que las totalice, subrayando ese término de tan funestas resonancias, «liderazgo». He de admitir que me produce cierto malestar la figura de los moralistas, criticados en su momento por los enciclopedistas —*songent moins á éclairer que á eblouir*—; el moralista, en su peor especie de efímero *moraliseur*, me parece hallarse poco distante del ideólogo de ínfima estirpe. Quizás deba también reconocer que los hábitos del discurso público de propaganda insistente, esos modos que perduraron durante cuatro décadas, aún tan cercanas pese a todo, me dejaron una herencia de rechazos y silencios que aún no he sabido remontar. Con toda probabilidad el *moraliste*, escritor que sugiere modelos de acción, resultaría menos fastidioso que el *moraliseur* con afán *sermonnaire*. Con el tiempo, la lectura de M. Weber me ha confirmado además la conveniencia de distinguir con cierta rotundidad las maneras del científico de las maneras del político.

Ese discurso de lo verosímil es muy exigente, en contra de la idea de que, con el arte del ingenio o la Retórica, todo es fácil, ligero o falsario. Ocupa su lugar justo en los límites señalados para la racionalidad, para reconstruirla; y ese esfuerzo implica poner, al lado uno de otro, lo que sabemos de los mejores argumentos junto con lo que se conocía sobre las técnicas del bien decir y del endulzar la amarga verdad. El rodeo ahora ha encontrado un nuevo sentido, como eficaz estrategia de lo bello y gustoso para lo bueno, porque, entre otros motivos, no estaba tan vacío el estuche como parecía: había creencias bien instaladas, había fanatismos incluso.



Existían y existen muchos obstáculos para que se impusieran sin resistencia las líneas rectas de la razón. Por tanto el discurso vuelve sobre sus pasos, a fin de plantear cuál es el método o trayecto que conduce o conducirá, por fin, a los razonamientos que nos comprometen de veras, los que corresponden mejor a las creencias que son o nos parecen más razonables y, por eso, vivimos, no sólo pensamos, de acuerdo con ellas.

El método que practica la razón para dar transparencia a las decisiones no coincide, al menos aquí, con los modos analíticos, cartesianos, como indicó a su tiempo Vico acusando su tiranía. Quiere el método obligar a la razón a volver sobre sus pasos: es decir, hacerla retroceder hasta los antecedentes de la Crítica de la racionalidad, que se hallan en la Retórica y la Tópica. Los sentimientos y prejuicios están antes del razonamiento, pero no en su lugar, es cierto; pero, en todo caso, están, y es preciso darles entrada en una completa argumentación moral. Si hubo error en no considerar lo primero, la frágil amalgama de lo vivido y precientífico, lo habrá con mayor motivo en suponer lo segundo, el absoluto descrédito de las razones. Lo verosímil y lo razonable no se contradicen, pues, sumados, vuelven a un punto de partida que ya nunca será a buen seguro como en el comienzo: ahora una Ilustración de dudosos progresos y llena también de sinrazones. Ilustración sí, todavía, pero en este momento con razones suficientes y argumentos varosímiles. La ausencia de mitos que formen para ella una envoltura protectora y seductora pone las cosas más difíciles, porque, entre tanto, los mitos anti-ilustrados, irracionales, no han dejado de contar con la fuerza antigua de las profecías y con nuevos adalides de lo viejo, lo estable. ¿Serán sustituidos las *mores* por los hábitos, por la *hexis*? El discurso de lo verosímil se opone a un discurso de certezas que son las que siempre han sido y que no dejan lugar alguno a la duda, a la tolerancia para con lo nuevo y distinto. La intolerancia quisiera acabar con una moralidad que apela una y otra vez, a contratiempo incluso, a principios menos eficaces pero más críticos. El dogmatismo dice lo que es verdadero y cierra sobre sí un círculo de tiza fuera del cual todo está vetado. Pero la funesta manía de pensar tiene otros recursos, que, aún grises y modestos, ponen la piedra insignificante en el mecanismo engrasado de lo que ya está sentenciado, contra la razón y por la fuerza. La *Herrschaft* y sus formas más crudas son el antídoto más seguro para las inclinaciones a eludir tanto empeño, tanta perseverancia puesta en complicar innecesariamente las cosas, en reconstruir lo que se consideraba inservible —la racionalidad de valores—, el afán de pensar en los irrealizables y en los fracasos, de los que sí se había sacado buena nota.

No debería confundirse el resultado de esta propuesta con una entusiasta, aunque algo anacrónica, recuperación de antiguas y meras técnicas para el discurso. Resulta más que sabido que la Retórica puede tomarse también como un conjunto de estrategias sin implicaciones filosóficas, pero no comparto tal punto de vista, por motivos obvios; así que he empleado poco antes la expresión «complemento», con el objeto de eludir una presentación





inadecuada de esas técnicas auxiliares. La necesidad de subrayar lo que le falta a la racionalidad práctica quizás produzca la impresión de haber soslayado la cuestión de los fines, tan esencial para la reflexión moral; el malentendido se deshace en cuanto volvemos sobre los textos de la antigüedad y de su renacer en el pensamiento humanístico, textos escritos por quienes se ocuparon de las formas discursivas y argumentativas sin abandonar sus fuertes compromisos morales y políticos. Los restos de humanismo y tradición moderna quedan así enquistados, y no me parece mala cosa, en el corazón de todo intento que ponga ahora por delante la razonabilidad y la justificación o justificabilidad de los actos.

Por fortuna no es la primera vez que el pensar se enfrenta a sus límites y les aplica su faceta de más ingenio. Mas la defunción de tal fidelidad a cierto pasado ha sido decretado tantas veces que no es posible se tenga que insistir tanto y pronunciar tan en alto su sentencia. Ahora bien, las sucesivas negaciones han ido depositando su huella, de manera que ya no cabe apelar a tradiciones sin justificar la operación retrospectiva, y sin añadirle mil matices y salvedades adicionales. Por eso me resulta tan sugestivo el símil del bibliotecario abrasado junto con sus amados textos, imagen que, como advertencia, franquea las páginas de la novela de E. Canetti ante los ojos espantados del empedernido lector-bibliotecario del pasado. Algo hay sin embargo en los estantes de la biblioteca que no se consideró con el detenimiento que merecía, y que solicita todavía nuestra



atención. La quema de la biblioteca y de Kien, el hombre-libro, se convierte en metáfora perfecta de quien mira hacia atrás, lejos y por encima de su mundo y ejemplifica el justo destino que el esoterismo deparaba al personaje de la ficción. Pero, atención, en el incendio perece el bibliotecario, es decir: en las forjas de la crítica de la racionalidad práctica sucumbe también la razón misma<sup>9</sup>. Es posible que ella ya no sea capaz de salir a flote sin la persuasión, discrección y el buen decir.

Y para no abandonar ya la materia literaria, que me parece tan iluminadora en tantos casos, todo en su conjunto se asemeja a las reflexiones que nos dejó I. Calvino sobre el final del milenio<sup>10</sup>. Me acojo a su interpretación del mito de Perseo, vencedor de la Medusa; mediante el ardid de la imagen reflejada, evitó mirarle directamente a los ojos, descuido este de mirar sin velos que podría convertirle en piedra, como a todos los que se habían aventurado antes que él en el combate con el monstruo. La alegoría quiere sin duda decir que ahora resulta preferible una estrategia indirecta, de levedades, para vencer los espantos y no quedar petrificados ante tal visión. Miraré pues a la cara de lo que nos resulta insoportable de la forma más leve posible, lo verosímil, pues tan paralizante puede resultar negarlo como la mirada desnuda, aléthica. El rodeo es además una parte sustancial del diálogo; hablamos, esperamos, escuchamos a alguien, siempre. Ch. Perelman rescató la noción de «auditorio» del largo e intempestivo olvido de siglos, pues, desde la época clásica, Aristóteles y luego Cicerón, muy pocos habían reparado en la significación del contexto de los discursos, en el para quién, cuándo y cómo de éstos. Argumentamos para alguien, a quien, antes de nada, hay que persuadir para que entre en el discurso, de que, por lo pronto, nos admita como interlocutores. Y no siempre lo logramos. En los diálogos reales, cotidianos, el reto primero y principal, lo que mayores esfuerzos demanda casi siempre, está en conseguir lo obvio: toda palabra es digna de ser escuchada. Apelar sin más a la razón resulta de escasa ayuda cuando median tantas formas de relación asimétrica que la contradicen y contrarian a cada paso. Por tanto, la belleza o corrección en el decir contribuyen a quebrar el silencio que rodea a las palabras que pugnan por ser oídas, aunque o precisamente porque nacen de interlocutores reputados como indignos. *Recte loquendi* y *recte faciendi*. El mismo Platón, a quien debemos una imagen más bien negativa de la Retórica, como fabricación de opiniones, se mostró bastante sensible a los mitos y a la belleza en sí. La lógica de lo cotidiano se superpone entonces a las reglas del discurso racional, máxime cuando éste se hace Ética. Filosofía de lo práctico.

Por último, entiendo que la referencia literaria no constituye una apoyatura retórica, en el peor de los sentidos del término, sino que reviste

<sup>9</sup> Canetti cambió al final el primitivo nombre del personaje, Kant, por el de Kien. Cfr. *Auto de fe*, Muchnik, Barcelona, 1983, pp. 409-20.

<sup>10</sup> Cfr. Calvino, I.: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989, pp. 16-7.



cierta utilidad para el discurso moral. Funciona como insistente recordatorio de las ligaduras dispares, que sostienen una común preocupación práctica. Representa a las incursiones, fragmentos, voces que se pliegan a diversas reglas, pero abocados a la misma reflexión general sobre la conducta práctica. El concurso del «imaginario radical», como C. Castoriadis lo denomina, poco puede estorbar a una racionalidad bastante vapuleada ya y, por el contrario, le ofrece un enfoque nada desdeñable y en todo caso más gustoso, me parece.

### 1. Introducción

El objetivo de las teorías que...

En general, suelen mantenerse metafóricos y... Dentro de (a) atribuyen el significado a un segmento...



En adelante...

Paul de Man, *La resistencia y la escritura*, traducción de Elena Borrero, Edición de Walter Dillmann, traducción de Elena Borrero, París, 2000.

Índice 1. La resistencia a la teoría 2. El texto a la historia 3. Hipótesis o inscripción 4. La lectura y la historia 5. Conclusiones: La tarea del crítico de Walter Benjamin 6. Diálogo y diálogo 7. Entrevistas con Paul de Man, *¿qué es?* 8. Bibliografía de textos de Paul de Man, Tom Keenan.



PAUL DE MAN

LA RESISTENCIA  
A LA TEORÍA



LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO

Paul de Man, *La resistencia a la teoría*

Edición de Wlad Godzich, traducción de Elena Elorriaga  
y Oriol Francés, 200 páginas.

*Indice:* 1. La resistencia a la teoría. 2. El regreso a la  
filología. 3. Hipograma o inscripción. 4. La lectura y la historia.  
5. Conclusiones: *La tarea del traductor* de Walter Benjamin.  
6. Diálogo y dialogismo. 7. Entrevista con Paul de Man, *Stefano  
Rosso*. 8. Bibliografía de textos de Paul de Man, Tom Keenan.



# LAS METÁFORAS Y EL SIGNIFICADO METAFÓRICO

Esther Romero

## *I. Introducción*

El objetivo del presente artículo es ofrecer una panorámica general de las teorías que se han ocupado del problema del significado metafórico.

En general, cuando se trata el problema del significado metafórico se suelen mantener dos actitudes: (a) la que admite la existencia de significados metafóricos y (b) la que no la admite, reduciendo todo al significado literal. Dentro de (a) encontramos enfoques, como el de la retórica clásica, que atribuyen el significado metafórico a los portadores metafóricos completos y teorías, como la de N. Goodman, M. Black y J. Searle, que atribuyen tal significado a un segmento o parte del portador metafórico. A su vez, estas últimas teorías presuponen distintas teorías del significado.

En adelante asumiré la existencia de significados metafóricos, entendiendo por tales los significados que se atribuyen a ciertas preferencias.

Cualquier teoría del significado metafórico intenta resolver el siguiente problema: qué significa X si X tiene valor o significado metafórico. Lo que cambia de una teoría a otra es bien la entidad que sustituye a X o, cuando ésta coincide, la teoría del significado que sirve de fondo.

A mi juicio y dado que en el presente estudio la metáfora se analizará en el ámbito del lenguaje natural, X debe ser sustituido por preferencias, es decir, que el significado metafórico tiene que ver con expresiones-ejemplar. Dos son, a grandes rasgos, los tipos de preferencias metafóricas. Las



primeras reflejan el contraste conceptual por conraindicación entre los términos de la expresión proferida. Sirva como ejemplo la preferencia usual de

(A) Alberto es un león.

Uno infiere que debe interpretar tal preferencia metafóricamente por la conraindicación de los términos «Alberto» y «león». Las segundas reflejan el contraste conceptual por conraindicación entre el contexto actual e inusual y el contexto implícito con el que habitualmente complementaríamos la preferencia. Un ejemplo de ello es la preferencia inusual de

(B) Casa

realizada por E.T. Cuando E.T. apunta a su planeta de origen y profiere (B), su preferencia es metafórica y el contraste conceptual se refleja por la conraindicación del contexto actual de uso para «casa», por el que sabemos que tal término tiene por extensión a un planeta, y el contexto implícito que convencionalmente relacionamos con «casa», por el que pensamos que el término tiene por extensión una casa. Las preferencias metafóricas de monolexemas, a diferencia de las preferencias metafóricas del resto de las unidades del discurso, sólo pueden mostrar su contraste conceptual del segundo modo<sup>1</sup>.

Una consecuencia de este planteamiento es que la idea, tan extendida, de que las palabras tienen un significado metafórico es errónea. Si las preferencias de monolexemas sólo tienen significado metafórico en un contexto inusual es porque tal significado no puede estar convencionalizado y esto nos obliga a explicar cómo se produce. Las tesis que, en mi opinión, deben guiar cualquier teoría que dé razón de este problema, tesis que no justificaré en el presente trabajo, son: (i) el significado metafórico, al igual que el literal, está sujeto al principio de funcionalidad de la semántica que afirma que a una expresión en un lenguaje, que sea aisladamente gramatical y significativa, debe dársele significado por medio de una función recursiva que tome como argumentos los significados establecidos de sus partes básicas; (ii) los componentes más básicos del significado metafórico son, al igual que en el literal, los conceptos a los que remiten las preferencias; y (iii) estos componentes adquieren en las metáforas un significado distinto al que usualmente tienen debido a que están sujetas a unas reglas de interpretación añadidas a las que rigen el significado literal. Son estas reglas las que guían la elaboración de significados provisionales.

Dicho en pocas palabras, interpretar metafóricamente una preferencia es atribuirle un significado metafórico. Para esta atribución hay que especificar

<sup>1</sup> He desarrollado todas estas tesis en una comunicación al *VI Congreso de Lenguajes Naturales y Lenguajes Formales* que se celebró en Tarragona del 17 al 21 de Septiembre de 1990. Este trabajo aparecerá publicado en las actas.



como indica el principio de funcionalidad, el significado de los términos que forman la expresión usada. Lo que hace distinto al significado metafórico del literal es que al menos a uno de los términos proferidos se le atribuye un significado provisional, que ha de tener su origen en uno de los significados atemporales<sup>2</sup> del término. El significado provisional está, así, relacionado con el significado convencional de algunos de los términos usados en una preferencia metafórica pero no coincide con ninguno de ellos. Los significados provisionales son significados inusuales que desaparecen cuando cesa la metáfora. Una vez que se determina el significado (provisional o atemporal) de los componentes se elabora el significado metafórico.

## II. Panorámica acerca del significado metafórico

En esta sección examinaré algunas de las propuestas más conocidas acerca de cómo entender el significado metafórico.

Una de las cuestiones a la que cualquier teoría de este tipo debe responder es si los portadores metafóricos tienen un significado especial y propio de ellos. Llamaré «significado metafórico» a este significado especial cuando la respuesta sea afirmativa.

A veces, de todas formas, la respuesta es negativa. D. Davidson (1978)<sup>3</sup> propone, por ejemplo, que los significados metafóricos no existen. Naturalmente, Davidson no niega la existencia de metáforas sino que las considera fenómenos del lenguaje natural relacionados únicamente con el significado literal. La posición de Davidson no es, sin embargo, la más extendida. La mayoría de los teóricos de la metáfora admiten la existencia de significados metafóricos. Entre los defensores de esta última concepción veremos el enfoque de la retórica clásica y las teorías de Goodman, Searle y Black.

Si se defienden significados metafóricos, uno se enfrenta al problema de qué significa X en el caso de que X tenga valor o significado metafórico. Dentro de las dificultades con las que uno tiene que vérselas para responder al problema, no es la menor descubrir qué es lo que cada autor entiende por «significado metafórico» y en qué sentido unas teorías se oponen a otras. En realidad, la expresión entrecomillada no siempre se ha entendido de manera unívoca. La razón de la equivocidad descansa bien en que se parte de presuposiciones distintas sobre el significado en general, bien en que el significado metafórico se liga a entidades lingüísticas o no-lingüísticas diferentes. Por ello, para ofrecer una visión de las distintas respuestas al problema formulado al comienzo de este párrafo, es necesario examinar éstas a la luz de sus posiciones en estas dos cuestiones previas. Todo ello supone, en definitiva, tener en cuenta en cada caso cuál es la definición de la expresión «significado metafórico».

<sup>2</sup> Esta terminología se debe a Grice (1969).

<sup>3</sup> Otro autor que niega la existencia de significados metafóricos es D. Cooper (1987).



Considero imprescindible distinguir, como mínimo, entre dos tipos de significados que en la literatura del tema se han calificado de metafóricos. Para ello necesitaremos de las nociones de portador metafórico, segmento metafórico y vehículo metafórico. Por «portador metafórico» se debe entender la entidad a la que los hablantes necesitan recurrir para que la metáfora como tal exista. Un segmento metafórico es cualquier parte de un portador metafórico y un vehículo metafórico<sup>4</sup> es un tipo especial de segmento, i.e., la entidad que indica a los hablantes qué se atribuye inapropiada o metafóricamente. Consideremos el ejemplo

(A) Alberto es un león.

En la mayoría de los casos, (A) requerirá una interpretación metafórica y en la medida en que esto ocurra podremos discernir entre (1) los portadores metafóricos, que serán las preferencias de (A), (2) los segmentos metafóricos de un portador, como «Alberto» o «león», y (3) el vehículo metafórico de un portador, que, en este caso, será «león».

Las dos acepciones de «significado metafórico» a las que anteriormente aludí están relacionadas con los portadores y los vehículos metafóricos respectivamente. En la primera acepción, se entiende por «significado metafórico» el significado del portador metafórico completo. En la segunda, el significado metafórico es únicamente el significado del vehículo metafórico.

La diferencia que hay que marcar aquí se encuentra entre el significado metafórico, que entenderé en la primera de las dos acepciones, i.e., como el significado del portador como un todo, y lo que denominaré el «significado provisional», i.e., el significado que, de forma no permanente, adquieren algunos de los términos que se usan en la preferencia. Esta diferencia no se identifica con las dos acepciones de «significado metafórico» señaladas anteriormente, ya que cualquier segmento metafórico, no sólo el vehículo, pueden adquirir significado provisional. Llamar a ambas cosas «significado metafórico» puede dar lugar a confusiones.

## II.1. *Teorías que postulan la no existencia de los significados metafóricos:*

### II.1.1. D. Davidson

La teoría de la metáfora de Davidson (1978) propone como unidad portadora de la metáfora el uso de las palabras u oraciones y, a su vez, niega que existan significados metafóricos. La pregunta que automáticamente se plantea es que si no existen los significados metafóricos qué es lo que portan los portadores metafóricos. Davidson respondería, a mi juicio, que los portadores metafóricos son portadores de una determinada fuerza

<sup>4</sup> Este término lo introdujo I. A. Richards (1971).



ilocutiva, i.e., se insinúa que hay una cierta semejanza entre dos asuntos. Esta insinuación no constituye, sin embargo, un significado.

Pero veamos cómo se articulan las propuestas de Davidson en relación a la metáfora. Según Davidson, las metáforas significan lo que literalmente significan sus portadores. No hay significados metafóricos, ni ligados a un segmento ni al portador metafórico completo. Utilizar y comprender una metáfora es un esfuerzo creativo que no está guiado por reglas. Aunque, en su opinión, «[e]sto no es, por supuesto, negar que una metáfora tenga un motivo, ni negar que ese motivo se pueda sacar a la luz usando más palabras»<sup>5</sup>. Pero tener un motivo y que sea explicable no significa que constituya un significado. Lo que las metáforas añaden cuando se convencionalizan origina un significado, pero en el mismo momento de la convencionalización éste es ya un significado literal.

Para este autor, la posibilidad de admitir dos significados en los términos, uno literal y otro metafórico, y establecer que el metafórico se conecta al literal por una regla, es admitir que la ocasión de la metáfora sería la ocasión de aprender el nuevo significado. Esto es sencillamente erróneo porque, según Davidson, la metáfora no dirige la atención sobre el lenguaje sino sobre el mundo. No se trata de aprender algo del lenguaje mismo, no se trata de aprender significados metafóricos. Lo que logran las metáforas, según este enfoque, es producir o hacer notar al oyente una similitud entre dos asuntos. Sólo cuando la metáfora muere, cuando se convencionaliza, ésta nos permite aprender algo sobre el lenguaje, pero lo que aprendemos es el uso presente de las palabras en su aplicación literal.

Según Davidson, la noción de significado metafórico aparece tanto en autores que defienden la paráfrasis literal de las metáforas como en autores que niegan la posibilidad de dicha paráfrasis<sup>6</sup>. Las metáforas, según Davidson, no son parafraseables. Pero esto no se debe, como en Black o Kittay, al hecho de que las metáforas digan algo demasiado novedoso para el lenguaje literal, sino al hecho de que no hay nada que parafrasear. Una metáfora no dice nada más que lo que dice su significado literal.

¿Qué hacer con las teorías que hablan del significado metafórico? Sencillamente debemos abandonarlas porque, de acuerdo con Davidson, «[d]onde creen proveer un método para descifrar un contenido codificado, ellas en realidad nos dicen (o creen decirnos) algo sobre los *efectos* que las metáforas tienen en nosotros»<sup>7</sup>. El error común de estas teorías es atribuir a un término los contenidos de los pensamientos que las metáforas provocan. Davidson no discute si la descripción acerca de los efectos de las metáforas, en las teorías concretas, es errónea o no. Lo que niega es que la

<sup>5</sup> Davidson (1979), p. 30. La traducción es mía.

<sup>6</sup> El enfoque de la retórica clásica y la teoría de Searle (1979) apoyan la idea de que las metáforas son parafraseables literalmente. Teorías como la de Black, E. F. Kittay (1987) niegan que tales paráfrasis sean posibles.

<sup>7</sup> Davidson (1978), p. 43. La traducción es mía.



metáfora logre lo que logra por medio de un significado especial. Por ello, cuando intentamos parafrasear una metáfora lo que hacemos es evocar lo que la metáfora trae a nuestra atención, lo que nos insinúa.

La primera crítica que voy a hacer a la teoría de Davidson surge de la propia teoría. Davidson rechaza los significados metafóricos a causa de la imposibilidad de encontrar paráfrasis literales para la mayoría de las metáforas. La imposibilidad de la paráfrasis es una evidencia para Davidson de que no hay nada que parafrasear; la metáfora no dice nada metafóricamente que no diga literalmente. La distinción entre lo literal y lo metafórico se debe a las distintas funciones de lo uno y lo otro y no a distintos significados. Lo criticable de su concepción es que (a) muchas expresiones literales no son parafraseables y esto no significa que no tengan un significado literal. La incapacidad de parafrasear una preferencia metafórica es compatible con saber qué significa. Además, (b) la distinción entre lo literal y lo metafórico en función de la finalidad propia de las metáforas se difumina porque, como el mismo Davidson señala, hay otros recursos del lenguaje no-metafórico que nos invitan a hacer comparaciones al igual que la metáfora. Así, la preferencia literal de (C)

(C) Compárese Alberto a un león,

tiene la misma finalidad, según Davidson, que la preferencia metafórica de (A).

Si esto es así, la metáfora no puede ser definida como Davidson lo ha hecho<sup>8</sup>. La definición de metáfora de Davidson es incompleta.

Otro de los aspectos objetables de la teoría de Davidson es, en mi opinión, su empeño en que la metáfora cumple su función sin por ello decir nada más que lo que se desprende del significado literal de la expresión usada.

Las metáforas no sólo tienen que ver con los efectos ilocutivos y perlocutivos de las preferencias metafóricas. Si Davidson opina lo contrario es porque (c) cree que la producción e interpretación de metáforas son procesos que no están sometidos a reglas que puedan producir un significado distinto al significado literal y (d) su concepción del significado le lleva a ver que todo lo convencional es literal y que no puede existir algo así como el significado provisional de un término.

## II.2. *Teorías que postulan la existencia de significados metafóricos*

### II.2.1. Los portadores metafóricos tienen un significado metafórico: la retórica clásica

La retórica clásica clasifica a la metáfora como una entre las varias figuras del discurso. Las figuras son

<sup>8</sup> Esta crítica está basada en la que hace Goodman (1979) a Davidson.



«cada uno de ciertos modos de hablar que, apartándose de otro más vulgar o sencillo, aunque no más natural, da a la expresión de los afectos o las ideas singular elevación, gracia o energía»<sup>9</sup>.

Este alejamiento puede darse en una palabra, sintagma, oración o en un texto entero. Cuando afecta a una sola palabra estamos ante las figuras llamadas «tropos». Un tropo consiste en el

«empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente le[s] corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza. El tropo comprende la sinécdoque, la metonimia y la metáfora en todas sus variedades»<sup>10</sup>.

Definir a la metáfora como un tropo, es decir, como una figura del discurso que afecta a una sola palabra, es considerar a la palabra unidad portadora del significado metafórico. Si las palabras tienen un significado distinto al que propiamente les corresponde, es por la semejanza entre la extensión de tales palabras y las extensiones de las palabras de las que adquieren sus significados metafóricos.

Veamos algunos ejemplos de figuras que son metáforas y otras que no lo son:

(D) Bruto es un hombre honorable

(E) La guerra devoró el reino

(A) Alberto es un león

Según las definiciones anteriores, (D) es un ejemplo de figura en sentido estricto, la transposición afecta a todo el sintagma verbal, se trata en concreto de una ironía. Las figuras en (E) y (A) son «devoró» y «león», respectivamente, por ello estas palabras son tropos. La diferencia que establece la retórica clásica entre (E) y (A) consiste en que entre el significado del término impropio empleado como tropo en (D), i.e. «devoró», y el significado del término impropio ausente, i.e. «destruyó», se establece una correlación entre las extensiones de esos términos, mientras que la razón de la transposición en el tropo de (A), «león», consiste en la semejanza entre su extensión, i.e. la clase de los leones, y la extensión del término ausente, i.e. los individuos valientes. Por lo tanto, el tropo incluido en (E) es un ejemplo de metonimia y el tropo incluido en (A) un ejemplo de metáfora<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1956), por el artículo «figura».

<sup>10</sup> Cfr. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1956), en el artículo «tropo».

<sup>11</sup> Para mí tanto las preferencias usuales de (D) como las de (A) son de metáforas. No obstante, he intentado explicar la diferencia entre metonimia y metáfora tal como se encuentra en los manuales. Véase P. Ricoeur (1975).



Comprender una metáfora es encontrar la palabra ausente. El término impropio se sustituye por el término propio equivalente, dando lugar a una paráfrasis exhaustiva. Por ello, el uso figurado de los términos no conlleva ninguna información, la función de la metáfora es meramente decorativa. Emplear un término impropio es una elección de carácter estilístico a no ser que el término propio ausente no exista. En este caso las metáforas sirven para rellenar lagunas del lenguaje remediando así algunas de sus imperfecciones.

Todo esto se explica desde la retórica clásica diciendo que «león», al igual que otros monolexemas, tiene dos significados: un significado literal y un significado metafórico. El significado literal de «león» es león y su significado metafórico es valiente, o lo que es lo mismo, «león» significa metafóricamente valiente y significa literalmente león. Cuando «león» se usa metafóricamente sustituye al término ausente «valiente» y la razón de esta transposición es la semejanza entre los leones y los seres valientes.

Sin embargo, en mi opinión, este argumento a favor de que «león» sea una metáfora es inútil puesto que no explica cuál es la razón por la que la interpretación correcta de dicho término es su significado metafórico. Para que la interpretación correcta de «león» sea metafórica, este término debe estar en un contexto lingüístico concreto como en (A) o en un contexto extralingüístico apropiado como en (F).

(F) [Apunto al niño de los vecinos y profiero]: «león».

Dicho de otro modo, para que «león» funcione metafóricamente debe usarse en un contexto lingüístico o extralingüístico apropiado, es decir, en un contexto que nos permita detectar un contraste conceptual. Además, este contexto lingüístico o extralingüístico es el que permitirá poder establecer el significado del término «león», si consideramos que el significado de este término en estos contextos no se identifica con ninguno de sus significados atemporales. De todas formas, la idea de que algunos monolexemas en las metáforas tienen un significado diferente al que usualmente tienen cuando están en un contexto inusual es discutible ya que cuando los ponemos aislados no son capaces de sugerirnos tal significado. Lo que sí podríamos decir es que estos lexemas adquieren un significado provisional que desaparece en el momento en que dejamos de considerar la metáfora de la que forman parte. Llamar a este significado provisional «metafórico» es totalmente inadecuado.

Si se toma el lexema compuesto como portador metafórico, como en el caso de

(G) barco comehielo,

entonces la propuesta de la retórica clásica parece más adecuada puesto que (G) puede convertirse en un caso de preferencia metafórica de lexemas



compuestos. Pero me temo que si este enfoque intentara explicar el significado de (G) no tomaría como metáfora la expresión completa «barco comehielo» sino el término «come» y diría que «come» es una metáfora porque tiene un significado metafórico, i.e. el significado literal de «rompe». Así, la propuesta de la retórica clásica es totalmente inadecuada en relación al tema de los portadores metafóricos.

Definir a la metáfora como un tropo es mantener que el lexema es la unidad portadora de la metáfora. Esto implica suponer que ciertos lexemas, los monolexemas, tienen un significado metafórico junto a su significado literal. Y, como hemos visto, esto es incorrecto desde mi punto de vista.

No creo que sea correcta la explicación que la retórica ofrece del origen del significado metafórico. Si el significado metafórico de «león» es el significado literal de «valiente» y tiene su origen en la semejanza entre los leones y los seres valientes, entonces el significado metafórico de un término puede ser el significado de cualquier otro, ya que en cierto sentido todo es semejante a todo, con lo cual apelar a la semejanza no nos sirve de ayuda. Además, la clase de similitud que debe darse entre los objetos a los que un término se aplica literalmente y los objetos a los que se aplica metafóricamente es una cuestión que no hay modo de resolver sin recurrir a propiedades. Una teoría extensionalista no puede explicar la semejanza entre las extensiones de dos términos.

La crítica más contundente contra la retórica clásica es la que ha elaborado Davidson, sin referirse explícitamente a ella. En opinión de Davidson, tal como la retórica clásica explica los significados metafóricos, más que ser estos los que expliquen a la metáfora, es la metáfora la que los explica o los hace identificables. Sabemos cuál es el término propio ausente sustituido en la metáfora porque previamente entendemos la metáfora, es decir, sabemos que el término ausente en (A) es «valiente» porque entendemos la metáfora «Alberto es un león».

## II.2.2. Los vehículos metafóricos portan el significado metafórico:

N. Goodman, M. Black, J. Searle

Las teorías que examinaré a continuación suponen la superación del enfoque de la retórica clásica. Fue la dificultad de la concepción tradicional para explicar cómo la palabra adquiere significado metafórico lo que hizo pensar a varios autores que el fenómeno de la metáfora es más complejo y que, en concreto, para que la unidad mínima del discurso se le atribuya un significado metafórico es preciso tomar en consideración algún tipo de contexto, lingüístico o no. Veamos cuáles han sido las propuestas de Goodman, Black y Searle, los autores de las teorías más conocidas.

Todas estas propuestas tienen en común la defensa de la idea de que el significado metafórico se relaciona con un segmento metafórico. Como en la retórica clásica, la palabra sigue teniendo un significado metafórico



aunque aquí ya se reconoce la importancia de un contexto que hace que las palabras aisladamente no puedan ser portadores metafóricos. La diferencia entre lo literal y lo metafórico estriba en el hecho de que entre los componentes básicos de la metáfora alguno tiene un significado metafórico. Como los significados metafóricos no están convencionalizados hay que especificar y explicar cómo éstos emergen.

Entre las teorías que defienden la existencia de significados metafóricos ligados a un segmento metafórico encontramos dos tipos, las teorías que mantienen que el portador metafórico es una expresión-tipo (Black) y las que mantienen que el portador es una expresión-ejemplar (Goodman y Searle). La diferencia entre la teoría de Searle y la de Goodman es que la teoría del primero es una teoría de corte pragmático mientras que la del segundo es una teoría extensionalista en un sentido que aclararé más adelante.

#### A) N. Goodman.

La metáfora, según N. Goodman (1968, 1979), consiste en la transposición de esquemas. Un esquema es un conjunto de etiquetas y las etiquetas son instrumentos de organización de objetos. Las etiquetas pueden ser verbales o no verbales. Una misma etiqueta puede pertenecer a un número cualquiera de esquemas y éstos son familias de etiquetas. Puesto que, como indiqué en la introducción en el presente estudio la metáfora se analiza en el lenguaje natural consideraré sólo las etiquetas verbales y sus características dentro de la teoría de Goodman. Un ejemplo de etiqueta verbal es «azul», etiqueta que pertenece al esquema de los colores. En la transferencia metafórica de esquemas algunas etiquetas del esquema reciben nuevas extensiones.

El vínculo entre etiquetas y de éstas con sus esquemas depende de los hábitos y el contexto. Por los hábitos o convenciones fijadas sabemos a qué esquemas puede pertenecer una etiqueta, por el contexto sabemos a qué esquema en concreto pertenece una metáfora. Las etiquetas son identificadas como metáforas cuando están en un contexto contraindicado.

La función de las etiquetas verbales es describir objetos. La descripción relaciona una expresión con las cosas a las que se aplica, es una cuestión de clasificación de objetos más que de su caracterización. Sólo los sistemas simbólicos no densos, como el del lenguaje natural, pueden describir objetos. Por ello, si la metáfora en el lenguaje natural consiste en la transposición de esquemas o de un conjunto de etiquetas verbales, entonces la metáfora consiste en la descripción de unos objetos en términos que pertenecen a la descripción propia de otros. La metáfora en el lenguaje natural es un caso especial de descripción. Los términos o etiquetas verbales utilizados metafóricamente tienen, como explícitamente señala Goodman (1979), pluriempleo: pueden funcionar literal o metafóricamente.

Una etiqueta denota lo que describe. Denotar es hacer referencia a algo. La metáfora denota metafóricamente algo. ¿Cómo se denota metafóricamente?



La denotación metafórica implica o bien un cambio de alcance dentro de un reino —extensión o aplicación de las etiquetas de un esquema—, o bien un cambio de reino. Una etiqueta se sustrae del reino propio de tal esquema y o bien se aplica para organizar y distribuir un reino ajeno o bien implica una reorientación de toda una red conceptual de etiquetas del mismo reino. Cuando se produce una metáfora, un conjunto de términos —de posibles etiquetas— se transporta de un reino a otro y esto produce una reorganización en el reino ajeno orientada por el uso que los términos transportados tienen habitualmente en el reino propio. Dicho de otro modo, en una metáfora el uso metafórico de una etiqueta refleja su uso literal. La razón, desde la perspectiva de Goodman, consiste en que, aunque cualquier esquema puede transportarse a cualquier otro, la organización interna de cada esquema se mantiene sin alteraciones.

Como hemos visto, la aplicación metafórica de una etiqueta está orientada por su aplicación literal. Esto, naturalmente, no significa que la aplicación metafórica constituya una aplicación más de la etiqueta: decir que una etiqueta tiene una aplicación metafórica no es lo mismo que decir que es ambigua.

La aplicación metafórica se caracteriza por ser novedosa. Pero no todas las etiquetas nuevas que se aplican a un objeto son metafóricas. Como Goodman afirma, «la metáfora es algo así como enseñar nuevas artimañas a una palabra vieja —aplicar una vieja etiqueta de una manera nueva»<sup>12</sup>. Una aplicación metafórica de una etiqueta a un objeto es una aplicación, explícita o implícitamente, contraindicada.

Si el reino —extensión o aplicación de las etiquetas de un esquema<sup>13</sup>— en sí mismo permanece constante bajo la transferencia tenemos, en opinión de Goodman, metáforas como la ironía, la hipérbole, etc. Si hay un cambio de reino en la transferencia, estamos ante otros casos de metáfora como la personificación.

Una de las críticas más obvias que, en mi opinión, puede hacerse a la teoría de Goodman es que en ella se clasifiquen recursos como la ironía, la hipérbole, la lítote y otros dentro de las metáforas. Curiosamente, la definición de metáfora que Goodman acuña es incapaz de explicar los recursos citados como casos de metáfora. Luego esta crítica puede considerarse como un defecto interno de la teoría.

A mi juicio —ahora considerando la teoría desde fuera— estamos ante una ironía cuando usamos el lenguaje para dar a entender lo contrario de lo que se dice, pero esto que se dice puede decirse metafóricamente o literalmente.

<sup>12</sup> Goodman (1968) p. 83.

<sup>13</sup> Hay que tener en cuenta que N. Goodman utiliza «aplicación» y «extensión» para el conjunto de cosas denotadas por una palabra u otra etiqueta y que evita constantemente la palabra «significado». He aquí la razón de clasificar su teoría del significado metafórico como una teoría extensionalista.



Otro punto objetable de esta concepción es que no explica cómo ocurren las cosas que la teoría dice que ocurren cuando se produce una metáfora sino que únicamente se postula que el mecanismo de la metáfora se ajusta a lo que la teoría dice. Veamos, por ejemplo, cómo Goodman daría cuenta del uso metafórico de «león» en algunas preferencias de (A). El término «león» está usado metafóricamente porque la referencia de «Alberto» no forma parte de la extensión habitual de «león». Luego, en (A), el uso de la etiqueta «león» sólo puede denotar a Alberto metafóricamente. Sin embargo, la denotación metafórica viene, en esta teoría, orientada por la extensión usual de los términos usados metafóricamente, en este caso «león». La dificultad aparece cuando se trata de explicar cómo se sabe que la referencia metafórica de «león» es Alberto, o, dicho con otras palabras, cómo es posible transportar el esquema de «león» al esquema del término «persona». Lo único que Goodman afirma es que la clasificación efectuada en el nuevo reino se lleva a cabo bajo la influencia de los hábitos que establecen la extensión previa de la etiqueta. Lo que Goodman parece mantener es que, cuando las personas son clasificadas en leones o no leones, debemos guiarnos por la extensión literal de «león» para saber si Alberto cae o no en la nueva extensión del término. Pero si esto es así, no veo cómo la influencia de la extensión previa de la etiqueta metafórica sobre la nueva extensión puede explicarse sin recurrir a propiedades, es decir, que sin tener en cuenta las propiedades de los leones es imposible saber si Alberto cae o no bajo la extensión metafórica de «león».

#### B) M. Black.

Para Black (1962, 1979a, 1979b), el enunciado es el lugar donde las palabras adquieren un significado distinto al significado que usualmente tienen<sup>14</sup>. El significado inusual se logra cuando las palabras se sitúan en un contexto lingüístico y literal diferente del que habitualmente tienen. Las palabras adquieren, entonces, un significado metafórico.

Decir de una extensión que es un caso metáfora es decir algo de su significado, i.e., que tal expresión contiene un foco metafórico o expresión de menor nivel usada metafóricamente. Las metáforas se caracterizan por tener *foco* y *marco*. El foco es la palabra o expresión usada inapropiadamente

<sup>14</sup> Ricoeur (1975), Kittay (1987) y Cooper (1986) son varios de los autores que atribuyen a Black la idea de que el enunciado es la unidad portadora de la metáfora. Sin embargo, a pesar de la forma en la que el propio Black (1979b) se expresa, algunos de sus ejemplos, como:

(1) Una argumentadora melodía

(2) La sombra de Dios

incluidos en Black (1962), dejan claro que no sólo considera al enunciado como portador metafórico. Por la forma en que Black se expresa a veces en (1962) no se puede descartar siquiera que los portadores sean preferencias de expresiones y no éstas aisladas de sus contextos extralingüísticos.



y el marco es lo que queda del portador si no tenemos en cuenta el foco. Marco y foco pueden estar o no estar explícitos en la expresión lingüística, pero para que haya metáfora tienen que estar los dos presentes. El foco es la parte del portador usada metafóricamente y el marco la parte usada literalmente. En (A) «león» es el foco y el resto el marco.

Black (1962) distingue entre significados literales y significados metafóricos y afirma que en una metáfora la atención se centra en una palabra, aquella que tiene el significado metafórico, el *foco* de la metáfora. Así, en (A), «león» tiene un significado metafórico que hace que este enunciado sea un caso de metáfora.

En la metáfora, el foco alcanza un significado nuevo ayudado por el significado del marco. Este significado nuevo no es ni el significado de sus usos literales ni el que podría tener un término que fuera su sustituto literal. El foco remite a un asunto, al que Black llama «asunto secundario», que es distinto del tema al que remite el marco, al que se llama «asunto primario». Así, en (H)

(H) El matrimonio es un juego de suma cero,

el asunto secundario es el juego de suma cero y el asunto primario, o de lo que se habla, es el matrimonio. Estos asuntos interactúan produciendo el significado metafórico del asunto secundario, en este caso el significado metafórico de «los juegos de suma cero». Como se puede ver, en la teoría de la interacción, el significado metafórico se atribuye a un segmento de (H), aquel que expresa el asunto secundario. El significado nuevo que la metáfora instaura se produce conectando los dos asuntos a la manera de un filtro: a través del asunto secundario contemplamos el asunto primario.

Para saber lo que significa una metáfora tenemos que saber cuál es el significado de sus partes. Lo característico de la metáfora es que una de sus partes, el foco, no tiene un significado normal sino ampliado, nuevo. Para saber cuál es el significado nuevo del foco necesitamos conocer su significado normal o, mejor, el sistema de tópicos que lo acompañan —cosas que un hablante competente considera espontáneamente verdaderas acerca del asunto secundario. Estos tópicos son relativos a una cultura. El sistema de implicaciones del asunto secundario conduce al oyente a reestructurar el sistema correspondiente al asunto primario. La reestructuración de este último se produce sólo en aquellos aspectos cuya variación no requiera hacer una excesiva violencia al sistema previo. Esto, no obstante, es a penas útil si no se especifican unos criterios que den sentido preciso a la expresión «excesiva violencia».

En cualquier caso, el significado literal del foco sirve como un filtro parcial del asunto primario, ya que no todas las implicaciones del significado secundario permiten ver el sistema de tópicos relacionados con el marco.

Esto puede verse en (H). El juego de suma cero, el asunto secundario, se considera un juego entre dos (1) o más jugadores (2), los cuales tienen



intereses opuestos con respecto al resultado del juego (3): la ganancia de uno supone pérdida del otro, ya que la suma de las ganancias es siempre cero (las pérdidas se consideran ganancias negativas). El juego de suma cero puede ser de información perfecta (4) o simplemente juegos generales de suma cero (5). Los rasgos del juego de suma cero que sirven como filtro para ver el concepto matrimonio, serán los rasgos 1 (en el matrimonio hay dos participantes) y 3 (los participantes tienen intereses opuestos, los premios de un participante son ganados a expensas del otro). Pero no todos los rasgos relacionados con el foco permiten ver el significado del marco: estos rasgos que no pueden atribuirse al marco simplemente se ocultan. Por ejemplo, la metáfora no insinúa que pueda haber matrimonios bipersonales y de n-personas. A su vez, algunos rasgos del matrimonio quedan ocultos en la metáfora. Probablemente en esta metáfora no interesen los aspectos cooperativos que suelen darse en los matrimonios bien avenidos.

Sólo los rasgos 1 y 3 son aplicables al marco, y por ello constituyen el significado metafórico del foco. Esto puede expresarse diciendo que, a pesar de lo que Black afirma, no hay una ampliación del significado del foco sino más bien una reducción. El significado metafórico del foco es una subclase de su significado literal. El significado metafórico se establecerá por el significado que adquieren aquellos rasgos del foco que sean trasladables al marco. El significado metafórico de «juego de suma cero» será el significado de los rasgos 1 y 3 tal como se dicen del matrimonio y, naturalmente, éste significado será provisional.

Si hay una ampliación de significado en los componentes de la metáfora, según la explicación anterior, es mucho más lógico ver esta ampliación en el asunto primario. El asunto secundario oculta parte de los significados del marco, señala rasgos del asunto primario (1) y crea nuevos significados en el marco (3) no incluidos anteriormente. Si la metáfora amplía el significado de algo, es el significado del marco lo que puede ser ampliado.

A mi juicio esto no implica que el asunto primario se convierta en metafórico. No está excluido, sin embargo, el que el significado del marco se amplíe. Pero en este caso lo que permite establecer el significado metafórico de la metáfora es esa ampliación, junto con los significados del marco vistos a través del filtro del asunto secundario.

### C) J. Searle

En contraposición a A) y B), se pueden encontrar teorías que ofrezcan una explicación del significado metafórico desde un punto de vista claramente pragmático. Uno de estos casos lo representa Searle (1979).

Searle considera que la preferencia de enunciados es el portador metafórico, i.e. el portador metafórico es un enunciado desde el punto de vista pragmático. La preferencia metafórica simple consiste en decir «S es P» para querer decir metafóricamente que S es R. Decir que los portadores



metafóricos son las preferencias de enunciados es decir algo, en el mejor de los casos, incompleto ya que la mayoría de las preferencias metafóricas no cumplen este requisito.

Desde este punto de vista se asume que, en la metáfora, el hablante no pretende decir lo que el literalmente dice. Lo que el hablante quiere decir es fácil de imaginar en casos como (A) aunque muy complicado en casos como

(I) Sara es un número primo entre el 17 y el 23.

Las preferencias metafóricas se caracterizan porque en ellas el hablante intenta expresar metafóricamente algo diferente a lo que el enunciado usado significa literalmente. En la metáfora, las palabras significan lo que significan literalmente, es el hablante el que confiere a algunas de ellas otro significado. Searle no intenta distinguir entre significados literales y significados metafóricos de las palabras porque, a su juicio, las palabras sólo significan lo que significan literalmente. Hablar de significados metafóricos, para Searle, es hablar de intenciones: lo que el hablante quiso decir.

La dificultad que primero viene a la mente cuando se analiza este enfoque es cómo es posible que el oyente entienda al hablante, cuando lo que éste dice es distinto de lo que quiere decir. Esta divergencia entre lo pretendido y lo realmente dicho aparece en recursos como la metáfora, la ironía y los actos de habla indirectos y en el caso de las metáforas se resuelve porque la divergencia está sometida a una serie de principios compartidos que ligan el significado literal de las expresiones con el significado metafórico.

Searle enumera ocho principios de interpretación metafórica. El primero afirma que cosas que son P son por definición R; el segundo propone que cosas que son P son contingentemente R; el tercero mantiene que cosas que son P a menudo se dice o se cree que son R; el cuarto sostiene que cosas que son P son asociadas con R por consideraciones culturales o naturales; el quinto asegura que aunque las cosas P no sean como las cosas R, la condición de ser P es como la condición de ser R; el sexto defiende que hay casos en que términos con un significado igual o similar pero uno de ellos tiene un uso restringido y no se aplica literalmente a S; el principio séptimo es una forma de aplicar los principios anteriores a enunciados simples que no sean de la forma «S es P»; Por último, el principio octavo apunta la idea de que la metonimia y la sinécdoque pueden ser considerados casos especiales de metáforas<sup>15</sup>. Estos principios son los que hacen que el hablante pueda producir metáforas y que el oyente pueda entenderlas.

En mi opinión, la crítica más contundente que puede hacerse a esta posición es que los principios que se ofrecen para explicar cómo el oyente es capaz de entender al hablante son excesivamente simples. La simpleza

<sup>15</sup> Cfr. Searle (1979) pp. 113-20.



con la que el tema se aborda denota una gran dosis de ingenuidad a la hora de explicar un mecanismo que, como se verá en la teoría de Indurkhya, es mucho más complejo.

### III. B. *Indurkhya y los significados provisionales*

Esta panorámica general no puede concluir sin tomar en consideración la que, a mi juicio, es la última gran teoría sobre el significado metafórico y, aunque esto no es sinónimo, la mejor y la más profunda con diferencia. Se trata de la Teoría de la Transferencia Semántica Restringida (TSR), de Indurkhya (1985) y (1986).

La obra de Indurkhya ha pasado desapercibida, probablemente, por su excesiva complicación técnica. Además, las declaraciones explicativas del autor no animan al estudio detallado de los tecnicismos que encierra la teoría ya que él mismo se coloca abiertamente en una posición como la de Black aunque ligeramente mejorada. Sin embargo, si uno se toma la molestia de familiarizarse con el aparato lógico que utiliza queda claro que el autor es injusto en la valoración que hace de su posición. A mi modo de ver, la teoría de Indurkhya en su desarrollo concreto permite una explicación de cómo producimos significados provisionales a partir de significados convencionales y, por tanto, ofrece también una explicación de cómo elaboramos significados metafóricos. Es cierto, no obstante, que el creador de TSR no aplica explícitamente su teoría al asunto del significado metafórico tal como lo desarrollaré a continuación. Por tanto, lo que sigue debe entenderse más bien como una elaboración personal de las implicaciones de la TSR.

Me centraré en lo que resta de este trabajo en el análisis del conjunto de reglas que guían la interpretación metafórica en la TSR. A estas reglas se atienen los hablantes para determinar el significado de una expresión previamente identificada como metafórica. Indicar las reglas de la interpretación metafórica es especificar el modo por el que comprendemos metáforas y los factores a los que hay que recurrir para entenderlas.

Indurkhya especifica este conjunto de reglas en el concepto de APLICACION-T (*T-MAP*). Elaborar una APLICACION-T es reconstruir el mecanismo por el cual producimos y entendemos metáforas. Las APLICACIONES-T sirven para especificar el significado provisional de los términos que se utilizan en una expresión cuando la identificamos como metafórica. Aplicando el Principio de Funcionalidad de la Semántica obtenemos, a partir de estos significados provisionales, el significado metafórico de la preferencia.

La TSR parte del supuesto de que las metáforas se caracterizan por transferir coherentemente un conjunto de relaciones desde un dominio a otro. Esta transferencia se especifica exhaustivamente con el concepto clave de la teoría, las APLICACIONES-T, y con los dos operadores, Aumentación



y Dotación de Estructura. Las APLICACIONES-T son funciones parciales y coherentes desde los términos del dominio fuente a los términos del dominio objeto. Especifican modos de reestructurar un dominio, el dominio objeto, por medio de otro dominio, el dominio fuente. Los operadores son procedimientos que permiten extender una APLICACION-T al añadirle nueva estructura al dominio objeto. Cuando los dominios considerados en una APLICACION-T coinciden con los que intervienen en una metáfora, esta APLICACION-T sirve para interpretar dicha metáfora y por ello, sirve también para indicarnos qué términos en la expresión metafórica tienen un significado provisional y cuál es ese significado.

Pero veamos esto detenidamente. Según Indurkha, una metáfora pone en relación cognoscitiva dos dominios separados, empleando un lenguaje apropiado a uno de ellos como una lente para contemplar el otro. Las metáforas describen el dominio objeto en términos del dominio fuente. Por ejemplo, en una preferencia metafórica de

(J) María ganó la partida a su marido

en la que subyace la metáfora conceptual del ejemplo (G), el dominio objeto es el que describe el concepto MATRIMONIO, el dominio fuente es el que describe el concepto JUEGO DE SUMA CERO.

La distinción entre dominio objeto y dominio fuente es relativa a la relación que hay entre los conceptos que intervienen en las metáforas. Cuando interpretamos una metáfora identificamos, al menos, dos conceptos representados por dos dominios. Uno de los conceptos es el asunto del que se habla y se representa por el dominio objeto ( $D_2$  desde ahora). El otro concepto tiene que ver con aquello que se atribuye al asunto del que se habla y se representa por el dominio fuente ( $D_1$  desde ahora).

Puesto que los conceptos que intervienen en una metáfora se ven más como sistemas que como entidades indivisibles y puesto que la misión de los dominios en la TSR es representarlos, un dominio consiste en un conjunto de términos y un conjunto de restricciones estructurales. Los términos de un dominio forman su vocabulario. Las restricciones estructurales especifican cómo se relacionan los significados de los términos. Algunas de ellas muestran cómo puede derivarse el significado de un término del significado de otro u otros términos. Estas últimas se denominan Derivaciones y el término que se deriva se llama Término derivado. Así, en (J),  $D_1$  podría tener en su vocabulario términos como «jugador», «resultado», «intereses», «ganancia», «pérdida», «información», etc. y, como restricciones estructurales, las oraciones

(1) estamos ante un juego entre dos o más jugadores

(2) los jugadores tienen intereses opuestos, etc.



Por su parte,  $D_2$ , podría tener entre su vocabulario términos como «cónyuge», «intereses», «éxito», etc. y sus restricciones estructurales serían oraciones como

(3) en un matrimonio hay dos cónyuges

(4) los cónyuges tienen intereses opuestos, etc.

Al describir  $D_2$  en términos de  $D_1$ , la metáfora transfiere un conjunto de restricciones estructurales desde el dominio fuente al dominio objeto. Esta idea se recoge formalmente en el concepto de APLICACION-T. Una APLICACION-T es una aplicación parcial, es decir, una aplicación desde algunos términos del dominio fuente a algunos términos del dominio objeto. Esta aplicación parcial debe ser coherente con respecto a un subconjunto de restricciones estructurales del dominio fuente. Teniendo en cuenta que:

(i) una *aplicación* es una función parcial desde los términos de  $D_1$  a los de  $D_2$

(ii) una *aplicación admisible* es una aplicación que preserva el rol sintáctico de los argumentos y valores de la función

(iii) una *restricción estructural transformable* es aquella restricción de  $D_1$  en la cual los términos están incluidos en los argumentos de la aplicación admisible. Al transformar esta restricción, obtenemos otra restricción estructural en términos de  $D_2$ . Por ello, un conjunto de oraciones,  $O$ , todas ellas pertenecientes a  $D_1$  son transformables por una aplicación parcial y admisible  $F$  si, y sólo si, cada una de las constantes de  $O$  o bien pertenece a  $F$  y es aplicable al vocabulario del dominio objeto o bien pertenece al vocabulario del dominio objeto directamente.

(iv) una *aplicación coherente* con respecto a un conjunto de restricciones estructurales de  $D_1$  es una aplicación  $F$  tal que  $F$  es coherente con respecto a  $O$ .  $F$  es coherente con respecto a  $O$ , si la unión de la transformación de  $O$  con las oraciones del dominio objeto es consistente, es decir, si dicha unión es verdadera bajo al menos un modelo. Dicha coherencia es fuerte si cada una de las oraciones  $O$  transformadas por  $F$  son una consecuencia lógica de las oraciones del dominio objeto. Si la coherencia es fuerte en la interpretación de la metáfora, nada nuevo se añade al dominio objeto por parte del dominio fuente, la unión entre las oraciones del dominio objeto y las transformadas por la APLICACION-T es idéntica al conjunto de las oraciones del dominio objeto. La coherencia es débil si las oraciones transformadas del dominio fuente no se siguen lógicamente de las restricciones estructurales del dominio objeto.

Por tanto, una APLICACION-T está formada por una aplicación  $F$  y por un conjunto de oraciones  $O$  que pertenecen a  $D_1$ .  $F$  puede sustituir



términos del vocabulario del dominio fuente por términos del vocabulario del dominio objeto y  $O$  son oraciones transformables por  $F$  coherentemente. En  $(J)$ ,  $F$  sería un conjunto que tuviera entre sus miembros pares ordenados del tipo  $\langle \text{jugador, cónyuge} \rangle$  y  $O$  un conjunto de oraciones que incluyera la oración (1).

La potencia del concepto de APLICACION-T se hace mayor cuando se tienen en cuenta los dos operadores recursivos, Aumentación y Dotación de estructura. Los operadores amplían una APLICACION-T modificando el vocabulario del dominio objeto al añadirle a  $D_2$  nuevos términos que reflejen aquellos términos del dominio fuente para los que el dominio objeto carece de traducción coherente. Los nuevos términos no tienen por qué mantener en  $D_2$  las mismas relaciones que sus contrapartidas mantenían en  $D_1$  y es por ello por lo que puede decirse que adquieren un significado distinto, provisional en este caso. Más precisamente, los dos operadores parten de un  $D_1$ , un  $D_2$  y una APLICACION-T desde  $D_1$  a  $D_2$  y resultan en una extensión de la APLICACION-T y un nuevo  $D_2$  que es un superconjunto de  $D_2$  original.

Elaborar una APLICACION-T ante una expresión metafórica es proporcionar un contexto en el cual el vocabulario del dominio fuente puede ser usado para referir al dominio objeto. Una APLICACION-T puede ofrecer un contexto para interpretar expresiones que incluyan términos que pertenezcan al dominio objeto y al dominio fuente o sólo al dominio fuente.

Interpretar una expresión metafórica bajo una APLICACION-T es traducir dicha expresión a otra que sólo tenga términos del vocabulario del dominio objeto, i.e. es traducir sus términos del dominio fuente a los términos del dominio objeto que le correspondan en la APLICACION-T. La nueva expresión se caracteriza por ser interpretable literalmente desde el nuevo  $D_2$ , es decir, desde el dominio objeto ya organizado metafóricamente. De ahí que el significado metafórico de una expresión sea el significado literal de su traducción bajo una APLICACION-T. Según las Aplicaciones-T, la traducción de una expresión a otra se hace término a término. Por ello, el significado provisional de los términos del dominio fuente usados en la metáfora es el significado (provisional o no provisional) de los términos correspondientes en la traducción.

Todo esto nos hace pensar que las metáforas son parafraseables literalmente. Interpretar una expresión metafórica es traducirla a una expresión literal en el dominio objeto, es sustituir los términos del dominio fuente que aparecen en la expresión metafórica por términos del dominio objeto, siempre que esta sustitución esté justificada por una APLICACION-T, lo que en definitiva significa que la sustitución sea coherente.

La APLICACION-T sirve para interpretar metáforas, para traducirlas al lenguaje del dominio objeto. Así, en la metáfora «El cielo está llorando» tenemos dos dominios: el  $D_1$  representa al concepto «persona» y el  $D_2$  representa al concepto «cielo». Si tenemos una función  $F$  que incluya el par



<llorar, llover> y que transforme coherentemente un conjunto de oraciones de  $D_1$  a oraciones de  $D_2$ , entonces podemos utilizar dicho par para transformar la metáfora anterior en la oración «está lloviendo». «Está lloviendo» es la interpretación metafórica de «el cielo está llorando» y es una oración literal en el contexto de  $D_2$ . De este modo, parece lógico pensar que el significado metafórico de la oración «el cielo está llorando» es que está lloviendo. Sin embargo, a pesar de las apariencias, es erróneo incluir la teoría de Indurkha en una concepción sustitutiva de la metáfora porque la traducción de la oración «el cielo está llorando» al nuevo dominio está mediatizada por la reestructuración de éste debida a la APLICACION-T.

En resumen, para establecer el significado metafórico de una expresión metafórica hay que determinar el significado de los términos que la componen. Puesto que, dada una APLICACION-T que sea un contexto adecuado para la interpretación de una expresión metafórica, la TSR establece cuál es el significado de los términos de dicha expresión, la TSR puede establecer su significado metafórico. El significado de una expresión es el significado literal de la traducción de ésta bajo una APLICACION-T.

#### IV. Conclusiones

Como hemos visto, a lo largo de la historia de la metáfora los diferentes enfoques han adoptado posiciones diversas acerca de cuál es el portador metafórico. La retórica clásica propuso a la palabra como unidad de referencia mientras que otras teorías hicieron hincapié en el enunciado, tanto desde el punto de vista semántico (Black) o pragmático (Searle). Davidson ha defendido, incluso, que los portadores metafóricos son las preferencias<sup>16</sup>. Algunas de estas teorías atribuyen el significado metafórico a lo que identifican como portador metafórico (la retórica clásica), otras se lo atribuyen a un segmento metafórico (Goodman, Black y Searle) y otras sencillamente niegan que los portadores metafóricos soporten un significado distinto al significado literal (Davidson). Por ello, una teoría de la metáfora debe indicar con precisión lo que entiende por la expresión «significado metafórico» puesto que ésta, como se ha visto, se ha utilizado de manera equívoca. En general por significado metafórico podemos entender:

- (a) el significado que atribuimos a un portador metafórico, o
- (b) el significado que atribuimos al vehículo metafórico.

Teniendo en cuenta que entiendo por «significado metafórico» lo que se dice en (a) y que, en parte, defino el término «significado provisional» como en (b), merece la pena no olvidar que:

<sup>16</sup> Hay propuestas acerca de los portadores metafóricos que no se restringen a una sola alternativa. Véase B. Indurkha (1985), D. Cooper (1986) y E. F. Kittay (1987).



(i) la retórica clásica acepta la misma definición de «significado metafórico» que la que he propuesto en el presente trabajo aunque dice acerca de él justo lo que he negado aquí, i.e. que las palabras tienen un significado metafórico.

(ii) las teorías de Goodman, Black y Searle entienden por «significado metafórico» parte de lo que yo denomino «significado provisional». En concreto, atribuyen el significado metafórico al vehículo metafórico, es decir, al segmento metafórico que se predica inapropiadamente de lo que se habla. Esto sólo supone una diferencia terminológica en relación a mi propuesta. El defecto de estas teorías es que no ofrecen una explicación satisfactoria de cómo se originan lo que ellas denominan «significados metafóricos».

(iii) la teoría de Indurkha permite hacer coherente mi propuesta sobre el significado metafórico de las preferencias porque ofrece una explicación del origen de los significados provisionales de los segmentos metafóricos. La TSR nos permite establecer por medio de las APLICACIONES-T el significado provisional de un término incluido en un portador metafórico. Una vez obtenidos los significados provisionales de los segmentos metafóricos podemos aplicar el principio de funcionalidad de la semántica para obtener el significado metafórico de una preferencia. Si se considera que, en la metáfora, al menos una palabra no ocurre con su significado establecido —lo que traducido a las teorías ya expuestas es el significado metafórico de un segmento metafórico o lo que traducido a mi propuesta es el significado provisional— entonces la metáfora podría parecer un contraejemplo al principio de funcionalidad de la semántica. No obstante, la diferencia entre el significado literal y el significado metafórico no estriba en que el significado literal esté sujeto al principio de funcionalidad y el significado metafórico no lo esté<sup>17</sup>, sino en que la interpretación metafórica se añaden nuevas reglas de significado. A grandes rasgos, estas reglas quedan especificadas en las APLICACIONES-T. Tanto en los significados literales como en los metafóricos los componentes básicos son idénticos y se caracterizan por ser componentes cuyo significado es convencional.

(iv) si Davidson no puede elaborar una definición de significado metafórico que dé cuenta de algún fenómeno lingüístico es porque no cree que existan reglas de interpretación y producción metafóricas. En mi opinión, la retórica de Indurkha —a la que considero la propuesta más convincente y articulada hasta el momento— es una razón suficientemente poderosa como para hacer que Davidson se plantee este tema de nuevo.

<sup>17</sup> Esta última tesis es la que defiende A. Margalit (1978).



## Bibliografía

- Black, M.: 1962, *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca.
- : 1979a, «More about Metaphor», en Ortony, 1979, pp. 19-45.
- : 1979b, «How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson», en Sacks, 1979, pp. 181-192.
- Cooper, D.: 1986, *Metaphor*, Oxford, Basil Blackwell, Aristotelian Society Series, vol. 5.
- Davidson, D.: 1978, «What metaphors mean», *Critical Inquiry*, 5, 31-47; reimp. en Sacks, 1979, pp. 29-46.
- Grice, H. P.: 1969, «Utterer's Meaning and Intentions», *Philosophical Review* 78, pp. 147-177.
- Goodman, N.: 1968, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Signs*, Nueva York, Bobbs Merrill. (1976, *Los Lenguajes del Arte*, Barcelona: Seix Barral.)
- : 1979, «Metaphor as Moonlighting» en Sacks, 1979, pp. 175-180.
- Indurkha, B.: 1985, *A Computational Theory of Metaphor Comprehension and Analogical Reasoning* Ph. D. dissertation, Dept. of Computer and Information Science, Univ. of Computer Science, Amherst, Mass.
- : 1986, «Constrained Semantic Transference: A Formal Theory of Metaphor», *Synthese*, vol. 68, pp. 515-551.
- Kittay, E. F.: 1987, *Metaphor*, Clarendon Press, Oxford.
- Margalit, A.: 1978, «The 'Platitude' Principle of Semantics», *Erkenntnis* 13, pp. 377-395.
- Ortony, A.: 1979, *Metaphor and Thought*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, U.K.
- Richards, I. A.: 1936, *The philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, London.
- Ricoeur, P.: 1975, *La Métaphore vive*, París, Seuil. (1975, *La metáfora viva*, Ediciones Europa, Madrid.)
- Sacks, S.: 1979, *On Metaphor*, Chicago University Press, Chicago.
- Searle, J.: 1979, «Metaphor» en Ortony, 1979, pp. 92-123.



# METAFORISMOS

Gonzalo Abril

«De la poesía sólo se sale para morir».

FERNANDO COLINA

## 1. *La metáfora después de la culpa*

Admitimos hoy generalmente la naturaleza metafórica de *todo* nombrar y saber. Si la metáfora es todavía culpable<sup>1</sup>, ello ocurre sólo por pecado original del lenguaje, es decir, por su irredimible opacidad, «humana conditio». Nosotros nos representamos las en otro tiempo imputadas culpas de la Metáfora como (otras tantas) metáforas de la Culpa.

La categoría de *sentido recto / figurado*, como la de comportamiento *correcto / desviante*, se nos presenta ahora como el último residuo de un pensamiento teologista sobre el lenguaje y sobre la actividad social. Se trata de categorías modeladas *metafóricamente* sobre la noción de *camino recto* (que conduce a la Redención y a la Verdad) «versus» *camino torcido* (que lleva también, correlativamente, a la Condenación y al Error). Nociones, modeladas, pues, metafóricamente, a partir de una experiencia básica de movimiento y orientación en el espacio.

<sup>1</sup> S. Sarduy (en *Escritos sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969, p. 55) evoca las acusaciones de «enfermedad», «impureza» y «culpa» que han recaído sobre las metáforas (¡Santo Tomás de Aquino se vanagloriaba de abstenerse de ellas!). Como si, por catártico contraste, el contorno textual de las otras palabras, las supuestamente «denotativas», constituyera el ámbito de la «pureza» o la «inocencia» semántica.



En lo tocante a las metáforas (y en general respecto a las figuras de la mediación simbólica) no podemos ya rehusar la reflexividad, la explicación circular, porque no disponemos de un metalenguaje descriptivo plenamente ametafórico, ni «a fortiori» metasimbólico: en estos asuntos la noción positivista de metalenguaje es también un avatar teológico de la «divina scientia» aplicada al universo de los discursos.

La palabra «metáfora» es metafórica: «metaférein» significa «llevar más allá, a otra parte, trasladar». También lo es el término «tropo», que designa el género de la especie metafórica: «dirección» o «giro» (de «trépeszai»: «volverse», «cambiar de dirección»). En ambos casos se alude al espacio y al movimiento, al desplazamiento y a la orientación —con la determinación implícita de una meta o preferencia<sup>2</sup>.

## 2. *La niebla delante de la montaña*

Un estudio ya clásico de Lakoff y Johnson<sup>3</sup> muestra el papel de la metáfora en la organización de la *red conceptual* que el lenguaje común ha tejido antes de que los filósofos y científicos construyan nuevas mallas categoriales especializadas. Esa red conceptual se debe a la recurrencia de metáforas «ontológicas», «orientacionales» y «estructurales» en el léxico y en las construcciones sintácticas comunes.

Estos autores proponen una perspectiva «experiencialista» que reconoce la insoslayabilidad del lenguaje metafórico tanto como su determinación por tres dimensiones básicas de la experiencia humana: la relación propioceptiva al cuerpo, la interacción con el mundo físico y la interacción con los demás sujetos.

El blanco central de la crítica de Lakoff y Johnson es el *objetivismo*, la tradición filosófica tan antigua como el pensamiento occidental que se alimenta de un «*mito objetivista*» según el cual «el mundo está hecho de diferentes objetos, propiedades inherentes y relaciones fijas entre ellos en todo momento<sup>4</sup>. El mito establece, entre otros supuestos, que

«Hay una realidad objetiva y podemos decir cosas que son objetivamente, absolutamente e intencionalmente verdaderas o falsas sobre ella. Pero, como seres humanos, estamos sujetos a error humano (...) La ciencia nos proporciona

<sup>2</sup> En la familia etimológica de «tropos» hallamos palabras que remiten al movimiento solar y a la navegación: «tropé» significa «revolución del sol» y «solsticio»; «trópis» designa la quilla o carena del barco; «tropós», el estrobo.

<sup>3</sup> Lakoff, G., y Johnson, M.: *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1986. El título castellano de la obra no hace justicia al original, mucho más sugerente: «*Metaphors We Live By*».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 254. Según estos autores, la tradición objetivista es compartida por empiristas y racionalistas, por la síntesis kantiana y, ya más cerca de nosotros, «por los positivistas lógicos, la tradición fregeana, la tradición de Husserl, y en la lingüística en el neorracionalismo surgido con la tradición chomskiana» (*ibid.*, p. 239).



una metodología que nos permite elevarnos sobre nuestras limitaciones subjetivas y alcanzar la comprensión desde un punto de vista universalmente válido y sin prejuicios (...) Las palabras tienen significados fijos, es decir, nuestro lenguaje expresa los conceptos y categorías por medio de los que pensamos (...) La gente puede ser objetiva y puede hablar objetivamente, pero sólo puede hacerlo si usa un lenguaje que está clara y precisamente definido, sencillo y directo, ajustado a la realidad»<sup>5</sup>.

Frente al «mito objetivista» y a su complementario el «subjetivista» —que hace hincapié en la fecundidad de las intuiciones privadas, y en la posibilidad de trascender la objetividad y la racionalidad— estos dos autores defienden una *síntesis experiencialista* cuyos grandes principios son:

- « —ver los objetos sólo como entidades relativas a nuestras interacciones con el mundo y con nuestras proyecciones sobre él,
- considerar las propiedades como propiedades interaccionales más que inherentes,
- considerar las categorías como gestalts experienciales definidas por medio de prototipos en vez de considerarlas rígidamente fijadas y definidas según la teoría de conjuntos»<sup>6</sup>.

Lakoff y Johnson ejemplifican su oposición al punto de vista objetivista en lo tocante a la definición de la verdad a partir de una formulación «a lo Tarski»:

El traído y llevado

«La nieve es blanca» es verdadero si y sólo si la nieve es blanca.

parece suficientemente razonable, puesto que podría razonablemente pensarse que hay un sentido en que la nieve es objetivamente identificable y es inherentemente blanca. Pero qué ocurre en

«Hay niebla delante de la montaña» es verdadera si y sólo si hay niebla delante de la montaña.

Puesto que el mundo no contiene entidades claramente identificables como la niebla y la montaña, y puesto que las montañas no tienen partes delanteras inherentes, la teoría puede funcionar sólo en relación a la comprensión humana de lo que es «delante» en una montaña, y de una delineación de la niebla y la montaña. El problema es incluso más agudo, puesto que no todos los seres humanos tienen la misma manera de proyectar partes delanteras sobre las montañas»<sup>7</sup>.

En resumen: ante descripciones como la «niebla delante de la montaña» hay que reconocer que, en efecto, tanto *el sentido* como *el valor de verdad* parecen engarzados en coordenadas de *interacción* —y no de sola «lectura»— con el mundo; que derivan de una *comprensión* contextualmente situada y

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 230-231.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 226.



culturalmente determinada; que en esa comprensión intervienen muy particularmente las *gestalts experienciales*, somáticas, sinestésicas inscritas en la *dimensión metafórica* del lenguaje común.

La *objetividad* que nos autoriza el lenguaje —entendido, claro está, como una instancia activa, productiva— es algo muy distinto de una *correlación* (entre palabras y cosas, entre expresiones y conceptos, entre significantes y significados). Es más bien un espacio de *interacciones con el entorno*, una *práctica social y étnica*, pero también, más allá de la tentación relativista, un hacer que desvela la condición metafórica del lenguaje humano en general.

### 3. *El étimo y la escopeta de Don José*

Las metáforas cotidianas no son «figuras estilísticas» ni «catacresis» —importaciones semánticas motivadas por un «vacío» léxico, como sentenció la retórica clásica, para la que el lenguaje está a menudo, literalmente, «en la inopia»<sup>8</sup>—. Son dispositivos semánticos que permiten *organizar, construir la experiencia y comunicarla*.

Son también las condiciones interaccionales y experienciales del funcionamiento de las metáforas las que invalidan la metafísica del «etymon» o «palabra originaria», es decir, la creencia en un sentido primigenio de los nombres que permanecería activo por encima de (contra) los usos y los contextos mudables del lenguaje<sup>9</sup>. Para los «etimologistas» este núcleo original de sentido, aunque sometido a un efecto histórico de «desgaste» (según terminología de Derrida), puede no obstante re-sucitarse, resucitarse, en el acto poético. El acto poético, entonces, mira hacia atrás.

Ortega, destacado defensor del «nombre auténtico», se maravilla en un conocido texto de los cuarenta<sup>10</sup> de que la *materia* aristotélica reciba el nombre de la madera: «ulé», «se entiende, la ‘madera por excelencia, la última y universal madera’ o ‘materia’. Nuestra voz *materia* no es sino la madera metaforizada». Según le parece a Ortega, al «reavivar en nosotros» el significado del término técnico ya constituido resucitamos la situación vital del pensador que por primera vez «vio ante sí la ‘nueva cosa’».

Más adelante, y comentando el nombre griego «alétheia», escribe Ortega: «Este nombre primigenio de la filosofía es su verdadera o auténtico nombre

<sup>8</sup> Según esta explicación, «la situación de necesidad (‘necesitas’) que lleva a la catacresis es un fenómeno de carencia (‘inopia’) del sistema lingüístico al que le falta un cuerpo léxico para una cosa que precisa designación» (Lausberg, H.: *Elementos de retórica literaria*; Madrid, Gredos, 1975, p. 98).

<sup>9</sup> En su máxima radicalidad mística, un sentido capaz de retrotraerse a un fundamento íntimo de las cosas, a un místico «Ungrund» o «Sin-fondo» como el de Jakob Böhme.

<sup>10</sup> Ortega y Gasset, J.: *Origen y epílogo de la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, pp. 97-105. Que sepamos, Ortega se refirió al problema de la metáfora al menos en otras dos ocasiones: en un prólogo a *El pasajero* de J. Moreno Villa (1914) y en *Las dos grandes metáforas* (1924).





y, por lo mismo, su nombre poético. El nombre poético es aquel con que llamamos las cosas en nuestra intimidad, hablando con nosotros mismos, en secreta *endofasia* o hablar interno». Y añade en nota a pie de página: «Es increíble que la lingüística actual ignore todavía que las cosas tienen, en efecto, un 'nombre auténtico' y crea que esto es incompatible con el carácter esencialmente mudadizo y hecho de casi puros accidentes que es el lenguaje».

Las conclusiones de Ortega nos parecen válidas en cuanto reivindican el valor *cognitivo* de la metáfora:

«La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco. Es la metáfora un suplemento a nuestro brazo intelectual y representa, en lógica, la caña de pescar o el fusil». «No se entienda por esto que, merced a ella, trasponemos los límites de lo pensable. Simplemente nos sirve para hacer prácticamente asequible lo que se vislumbra en el confín de nuestra capacidad. Sin ella habría en nuestro horizonte mental una zona brava que en principio estaría sometida a nuestra jurisdicción, pero



de hecho quedaría desconocida e indómita». «Como la metáfora ejerce en la ciencia un oficio suplente, sólo se la ha atendido desde el punto de vista de la poesía, donde su oficio es constituyente. Pero en estética la metáfora interesa por su fulguración deliciosa de belleza. De aquí que no se haya hecho constar debidamente que la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales en la explotación científica»<sup>11</sup>.

Pero la perspectiva del «nombre auténtico» introduce un vago platonismo etimológico —inconfundiblemente objetivista— en la teoría de lo metafórico. Hace pasar por sentido nativo de las palabras lo que no es sino un *intertexto* del saber filológico. Pues la productividad del étimo no viene de un descubrimiento retrospectivo, sino justamente al contrario de la aplicación intertextual que revela (prospectiva, heurísticamente) nuevos (y no viejos) efectos de sentido en el discurso actual. Es digno de observación el siguiente fenómeno: cuando el discurso «sabio» desvela una etimología inadvertida y ello reporta un efecto de descubrimiento (recordemos el manido ejemplo de la palabra «disciplina»: «área científica» y, etimológicamente, «instrumento para azotar») ocurre generalmente (por) que se patentiza una contradicción, una antítesis entre el significado «habitual» y el «etimológico». Se crea así un espacio de tensión axiológica, cognitiva, incluso emotiva, entre el sentido presente y el (supuestamente) heredado de la tradición: no, en modo alguno, una revelación inducida por la potencia del origen.

Apreciamos la exaltación orteguiana de la actitud poética, pero no vemos qué tiene que ver lo poético con un supuesto «lenguaje de la intimidad». Preferimos entender la actitud poética en cuanto con-vocatoria (luego no endofasia) a una verdad entendida como *contradicción*, como tensión e interpelación dialéctica a la mutación<sup>12</sup>.

En esta perspectiva el «mirar hacia atrás» del acto poético cobra un significado muy distinto del de una mística reaccionaria. El étimo sólo puede ser abordado a través de una doble correlación: la que vincula los sentidos heredados con los sentidos suprimidos (¡y suprimidos justamente por el éxito de los que han perdurado como herencia!); y la que confronta el acto poético con la potencia cognitiva y práctica del lenguaje y de los dispositivos discursivos —que seguramente encierran intrínsecamente no sólo todo aquello que es *posible* sino también, como ha señalado Gómez Pin, cuando es *necesario* saber.

El acto poético ofrece, pues, una doble propuesta contrafáctica: en relación al pasado revoca los sentidos victoriosos y suscita la voz irrecuperable

<sup>11</sup> Cit. en Abellán, J. L.: *Ortega y Gasset en la filosofía española*, Madrid, Tecnos, 1966, p. 138.

<sup>12</sup> Nos afiliamos con ello al metamorfismo de C. Piera en «La decadencia de la metamorfosis», *La Balsa de la Medusa*, 10-11, 1989.



de los derrotados; en la palabra actual, abre su brecha de negatividad y de alusión a lo que no es aún, aun siendo posible o necesario. Más allá de una estética de juegos florales no cabe ignorar esas «tensiones metafóricas que la cultura de una época (determinada) *no puede soportar*», a las que alude U. Eco<sup>13</sup>.

A falta de la primera relación, lo que vuelve a «re-presentarse» es una ficción platónica que ontologiza la semántica. A falta de la segunda el étimo —y en general la interpretación «metafórica»— no es sino una restricción de la productividad y de la complejidad práctico-cognitiva del lenguaje y de los textos.

Tomemos un ejemplo del ensayo recién citado de Ortega: a partir del «brazo intelectual» se derivan dos metáforas sobre la metáfora como «prolongación»: la caña de pescar y el fusil. Don José ha restringido el potencial cognitivo y ético del lenguaje de la instrumentalidad parapetándose en la zona violenta, cruenta y carnívora, rudamente positiva y monosémica, de los nombres de herramientas de caza y matazón.

Comparémosla con la metáfora de Canetti a que alude Piera en su artículo antes citado: el escritor como «custodio de la metamorfosis». Ahora los términos se abren a la indeterminación del universo léxico y de la proliferación intertextual. Ya no es un cazador cerril de la España eternamente cinegética quien enuncia la metáfora: es la vieja voz mitológica y sapiencial junto a la voz laica del paradojismo moderno. Hay ahora tensión entre la interioridad y la exterioridad; entre la vigilia (como quietud) y el sueño (como mutación), entre la conservación y la alteración.

Comparación obligada: la metáfora orteguiana la dice un cazador que —en el nivel de la coherencia metafórica— es el asesino de lo que persigue: el conocimiento problemático, figurativizado como alimaña («brava», «arisca», «indómita», adjetiva Ortega). La metáfora de Canetti evoca, contrariamente, la vigilancia amable y atenta de la vida de un pequeño animal (de una crisálida).

#### 4. *Espejeo y parsimonia*

La palabra poética, y privilegiadamente dentro de ella la llamada «metáfora poética», puede verse como lugar de reflexión autónoma de las condiciones de construcción de todo conocimiento y de toda comunicación. El discurso poético —al menos el «moderno»— es una práctica de experimentación con los procedimientos de inferencia contextual, de «implicatura», con las condiciones de la relevancia, aun cuando deje en suspenso motivos y cálculos instrumentales propios de las estrategias pragmáticas cotidianas. Que se proyecta, así, más allá del horizonte de una interlocución singular,

<sup>13</sup> En «Metáfora», *Enciclopedia Einaudi*, vol. 9, 1980, p. 195.



como un enigma permanentemente inquisitivo e irresoluto, como desafío inextinguible a la interpretación.

R. Núñez ha hablado de ello respecto al texto estético, recogiendo la perspectiva de Bateson:

«El signo lingüístico es expresivo, no por lo que tiene de representativo, convencional y conceptual (de símbolo en el sentido de Bühler y Peirce), sino por la posibilidad que tienen sus componentes (materiales, formales y semánticos) de hacerse relevantes y entrar en relación activa con los valores vitales que rigen el comportamiento humano» (...).

«Para Bateson, 'estético' quiere decir 'sensible a la pauta que conecta'. '¿Cómo se relacionan ustedes con este ser? ¿Qué pauta los conecta a él?', son preguntas estéticas (muestran la tendencia del individuo a una relación de unidad y totalidad con el mundo)» (...).

«En la lectura esos elementos (del texto literario) pueden adquirir valor sintomático, significativo, si son capaces de *implicarnos*, si logramos integrarnos en ellos:

1) conectándolos con otros elementos de cualquier nivel o plano, y haciéndolos pertinentes por la conexión que les damos (de ahí la intangibilidad del objeto como conjunto de materiales cuyo rendimiento depende de la relación en que se los sitúe) y

2) por la conexión del signo estético con los valores vitales del lector.

Descubrir la pauta que conecta es, en el primer caso, construir en la misma lectura, un lenguaje; en el segundo, producir un sentido (...), o mejor, asumir un anti-sentido, una paradoja, 'changer la vie' (Rimbaud), cuando la conexión no produce un resultado, sino un ir y venir entre sus extremos»<sup>14</sup>.

La actividad poética es obviamente *contrainstitucional* en la medida en que enfoca lo (habitualmente) presupuesto, en cuanto pone en ejercicio relaciones semánticas básicas (como las sinestésicas) o pautas interpretativas primordiales (como la que luego denominaremos *hiperonímica*) salvándolas de la palidez y la invisibilidad de las convenciones.

Paradoja constitutiva de la palabra poética: pues el efecto poético aparece como *contrainstitucional* en la misma medida en que el enunciado poético reactiva condiciones básicas de toda enunciación.

El efecto poético aparece como resultado de una voz propia o individual contra la voz de la «koiné» (ésta se expresaría más bien en la catacresis) y contra el polifonismo —supuestamente esencial para la novela—. De ahí las interpretaciones expresivistas o intimistas (como la de Ortega). Pero al mismo tiempo no hay «imagen poética» que no aluda, por alotopía, a otras voces, perspectivas y valores (los «espejos» de la metáfora de que también habla Sarduy), a otros «horizontes verbales». No hay palabra poética libre de impureza, de mixtura, que no sea bilingüe.

<sup>14</sup> Núñez, R.: «Inmutabilidad del texto, libertad del lector y experiencia estética» (mimeo), Universidad de Oviedo, 1989.





Arnheim ha hablado de una *ley de parsimonia* que supone la extrapolación al dominio estético del principio gnoseológico de «la navaja de Ockham»:

«el lenguaje se ajusta a uno de los rasgos más importantes del pensamiento y la conducta humanas: tendemos a no especificar y diferenciar más de lo que exige la situación. O, en otras palabras, procuramos que nuestros conceptos, intenciones, etcétera, sean tan abstractos como las circunstancias lo permitan»<sup>15</sup>.

Esta ley de Arnheim proporciona una versión más del principio de *pertinencia* (pues en principio toda actividad de discurso requiere esa elección de un determinado nivel de abstracción más o menos explícitamente convenido entre los interlocutores). Pero en los ejemplos de Arnheim se percibe un problema algo más nítido que el confusamente sugerido por sus nociones de «especifica» y «diferenciar». Lo que se capta es precisamente que la operación poética decide a menudo entre un polo figurativo y un polo denominativo de la expresión, entre el lenguaje de las cualidades sensibles y el de las denominaciones sustantivas.

<sup>15</sup> Arnheim, R.: *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*, Madrid, Alianza, 1980, p. 246.



Arnheim compara borradores y versiones definitivas de poemas, como este verso del *Hiperión* de Keats (1818-19):

- (1) «... No alcanza a robar los vellones del diente de león».
- (2) «... No alcanza a robar una ligera semilla de plumosa hierba».

Entre la primera versión (1) y la definitiva (2) ha ocurrido, según Arnheim, lo siguiente:

«La precisión del botánico, sugerida por el lenguaje práctico («diente de león»), es abandonada en favor de una descripción que omite la identificación de la planta, pero especifica los rasgos perceptuales expresivos de peso y movimiento»<sup>16</sup>.

Y otro ejemplo análogo, de *La Belle Dame Sans Merci* del propio Keats (1819):

- (1) «Veo en tu frente la azucena de la muerte  
Húmeda de angustia y rocío febril  
Y en tus mejillas la rosa marchita de la muerte  
Se seca también».

- (2) «Veo en tu frente una azucena  
Húmeda de angustia y rocío febril  
Y en tus mejillas una rosa marchita  
Se seca también rápidamente».

En (2) se ha eliminado toda alusión directa a la muerte, aunque conservando, como dice Arnheim, la referencia a sus «síntomas».

En ambos ejemplos el poeta ha renunciado a la claridad de la designación denotativa y ha optado por difuminar las referencias mediante una rapsodia figurativa. No sé si el fregeano impenitente se atrevería a afirmar que ambas opciones conservan su «correferencia» (o su contenido «extensional») aun cuando proponen distintos significados (o «intensiones»). En cualquier caso nos parece que responden a estrategias de sentido contrarias:

Al optar por lo figurativo, en (2), la operación poética ha decidido en favor de aquella *apertura a la indeterminación léxica y a la proliferación intertextual* a que antes aludíamos. Curiosamente esa apertura equivale a lo que suele denominarse un *descenso a lo concreto*, a la dimensión sensible-sinestésica de la expresión. La «concreción» supone un movimiento contrario a la «denominación», y en la medida en que la expresión se hace más indeterminada se zafa del anclaje, de la clausura léxica a un vocabulario práctico o descriptivo, *siempre deudor de algún horizonte socio o tecnolectal*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 247-248.



Por el descenso a lo figurativo, la expresión poética burla la *hipocresía de la denominación, que presenta como neutra la operación denotativa*.

El discurso poético se abre con ello, como es obvio, a la multiplicidad de los sentidos; pero no sólo en cuanto resultados, efectos de sentido, sino como procesos, estrategias interpretativas. Así se confirma una de las funciones experimentales de la palabra poética que antes mencionábamos: en cuanto laboratorio de los *procedimientos de inferencia y de traducción*, los mismos que aseguran las prácticas de coenunciación en cualquier escenario discursivo<sup>17</sup>. Y su función «crítica»: en cuanto anticipación, solícita aun en el recogimiento, de un discurso social pródigo en voces, en experiencias y en símbolos diversos que mutuamente se requieran.

La metáfora es así, por excelencia, comarca verbal de *lo misterioso*, en la acepción que propone Jankélévitch<sup>18</sup>, es decir, como término contrario del *secreto*.

Podemos interpretar de muchos modos metáforas como las de Lezama:

«El gato despaciosamente maúlla sus orines contra el párpado lunar».

«Todo él parecía el relieve de un hígado etrusco para la lectura oracular».

pero nunca por medio de una *clave* (instrumento de los iniciados y dispositivo específico del secreto). Más allá de las claves a que se recurre en las «interpretaciones autorizadas», por ejemplo, la del filósofo, el semiólogo o el psicoanalista dogmáticos, manará una y otra vez el enigma, como una sagrada e ineludible convocatoria a todo lector y a toda lectura posibles.

##### 5. *Rerum concordia discors*

La etiqueta tradicional del «tropo por semejanza» nos hace pensar en primer término en lo que la metáfora hace converger o aproximarse semánticamente.

<sup>17</sup> Bateson relaciona el discurso metafórico con el razonamiento por *abducción*, y habla de un «silogismo metafórico» al que, por analogía con el «silogismo en Barbara» denomina «silogismo en hierba»:

«La hierba es mortal;  
los hombres son mortales;  
luego los hombres son hierba».

Para Bateson este tipo silogístico no es específico del razonamiento cotidiano ni del discurso poético; se halla en el sueño, el humor, la religión e incluso en la lógica de la historia natural (Bateson, G. y Bateson, M. C.: *La peur des anges. Vers une épistémologie du sacré*, París, Seuil, 1989, pp. 43-45).

<sup>18</sup> El secreto es lo que se rehúsa a los profanos y se reserva a los iniciados; su marca distintiva no es cognitiva (la imposibilidad de conocer) sino deóntica (la prohibición de divulgar). Depende, pues, de alguna razón local, corporativa. El misterio, empero, es global, no concierne al «místes», al iniciado, al clan, ni a sus jergas, sino que es universal, «secreto en sí», principio por ende, de «simpatía fraternal y de común humildad» (Jankélévitch, V.: *Debussy et le mystère de l'instant*, París, Plon, 1989, pp. 15-17).



En la metáfora se dan, en efecto, «isomorfismos» como las asociaciones sinestésicas propias de las cualidades llamadas por Arnheim «fisiognómicas o expresivas»: por ejemplo, la afinidad psicológica entre el vino tinto, el terciopelo y el sonido de un violoncello<sup>19</sup>. O de las más enigmáticas que el surrealismo trató de explotar, como la citada por Buñuel en sus memorias: entre los ciegos y la mortadela. Puede ocurrir que, como Arnheim sugiere, estas cualidades «menos dependientes del medio concreto en que aparecen, menos determinadas contextualmente que las habitualmente consideradas primarias, sean por ello más básicas en la experiencia perceptual.

Este tipo de isomorfismos suele ser la ocasión de intersecciones (experienciales y discursivas) entre el cuerpo y el entorno: proyecciones propioceptivas en el universo extracorporal, como el «párpado lunar» de Lezama. O, a la inversa, introyecciones de la experiencia del entorno, como en «mi cabeza arde en las profecías» de Gamoneda.

La conmixtión de las cualidades y/o figuras de la dimensión experiencial-expresiva con «la red conceptual» parece en el texto poético por completo irreductible. Prueben, si no, a distinguir cada uno de esos dominios, expresivo y conceptual, en la *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda (1975-1976):

«Una mujer, absorta en la blancura, ciega en lienzos inmóviles, habla de mí en un tiempo conmemorado; dice mi nombre en otra edad, bajo las hojas de un gran viento. Es madre de muertos y este poder está en su lengua».

Pero también resulta inextricable el ensamblaje entre los elementos cognitivos y emocionales del discurso poético. En un poema de Miguel Suárez, dedicado a Mikel Zabalza (*La perseverancia del desaparecido*, 1988), puede leerse:

«Se dijeron muchas palabras.  
Recuento se hizo de burbujas y guijarros.  
Las palabras que respiraste no las dijeron.  
Pero saliste a la superficie ¡mirabas!».

Si el «mirabas» del último verso viniese precedido de un punto, y no entre signos de admiración, habríamos tendido a reconocer la descripción del rostro de un ahogado que emerge con los ojos abiertos. Pero la marca emocional de los signos de admiración (marca, precisamente, de una *actitud* de consternación, y por tanto de repentina confrontación con lo inusual) nos lleva inferencialmente a pensar en esa mirada como impropia, es decir, como la mirada de un hombre *vivo*. La oposición conceptual «vida / muerte» viene pues sobreentendida (por implicatura) a partir de la marca emotiva.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 254.





La enunciación apelativa, en segunda persona, dispone también el efecto de un contexto experiencial, de mutua presencia, en el que la «viveza» de la mirada puede emerger con particular intensidad, con mayor contundencia sorpresiva. Es de esa mismísima imbricación entre los elementos pasionales y cognitivos de la que brota el efecto metafórico de «mirabas».

Pero la metáfora es también espacio de la discordia, de la divergencia semántica. Pues es cierto que conecta isotopías, que propone síntesis experienciales, que confunde niveles lógicos, pero no como un exacto engranaje de lo diverso. La metáfora poética lo es sobre todo por su capacidad de señalar la tensión entre términos irreductibles. Contra la teoría del «tropo por semejanza» hay que destacar, pues, que la metáfora poética es siempre un *oxímoron*. Al convocar la tensión entre inconmensurables, la metáfora presupone una voluntad discursiva (trágica al menos en la poesía moderna) de afrontar la tensión de lo diverso (¿y la *metamorfosis* de que habla Piera?).

La llamada «metáfora publicitaria» actúa al contrario: de la fusión metafórica entre no sé qué modelo de Renault y una bestia marina ya anteriormente tematizada por el cine (un intertexto, pues, de la misma cultura de masas) surgen una imagen y un eslogan: «Fuerza emergente». La irreductibilidad, lejos de ser señalada, ha de suprimirse: mediante el operador de identidad que supone ese sintagma icónico del coche-tiburón, la metáfora se cierra como una función de equivalencia lógica y de indiferencia ética y patética (sin olvidar el estereotipo sinestésico: color negro, humedad, potencia, ascenso, ataque, penetración, etc.).

En contraste con la metáfora mercantil tomemos de Arnheim un nuevo ejemplo de metáfora poética: el pasaje de los *Cuatro cuartetos* de Eliot



(1943) en el que parecen evocarse conjuntamente la imagen de un bombardero en picado con la del descenso del Espíritu Santo:

«La paloma bajando rompe el aire  
con llama de incandescente terror  
cuyas lenguas declaran  
el único descargo de pecado y error».

Hay «fusión metafórica», pero también «violento contraste», dice Arnheim, entre el amor supremo y el crimen supremo<sup>20</sup>, entre redención y aniquilación, anuncio salvífico y arremetida del horror. La metáfora poética abre una *divergencia* (también en el sentido de la «bivocalidad divergente» de Bajtin) que es sin embargo *reveladora*: de la *complejidad*. Tanto lógica como ética y patética.

La metáfora publicitaria es deudora del *secreto* (profesional); su génesis ha de hallarse en los (reservados) estudios mercadotécnicos que han establecido esas peculiares ecuaciones de lo imaginario: potencia motriz / potencia sexual, impulso / dominio, etc., que sirven de intertexto productivo al anuncio. Frente a ella, la metáfora de Eliot, figura del *misterio*, nos confronta con percepciones, universos axiológicos, símbolos y actitudes irreductibles. Y con el tenso y múltiple hiato entre niveles, pautas y marcos que caracteriza lo complejo. En el anuncio los términos metafóricos han de ser transparentes, como en una operación matemática. En el poema, ni el Espíritu divino ni el avión de guerra son tematizados: sólo aludidos desde esa paradójica rapsodia figurativa que, lejos de ofrecer la *concreción* que suele imputarse a las figuras sensibles, dibuja una «imagen conceptual» sumamente abstracta, capaz de convenir (al menos parcialmente) a muchas designaciones.

S. Langer ha hablado de las «metáforas sensoriales» en el contexto de su teoría de la «ilusión secundaria»<sup>21</sup>. Hay un aspecto de su análisis que interesa destacar aquí:

Langer analiza un curioso proceso etimológico: el que a partir de la raíz indoeuropea «BHLEG-» («brillante») deriva en lexemas que en el inglés actual son antónimos: «blank» («vacío», «claro», «limpio») y «black» («negro»). Este resultado es menos extraño de lo que parece a primera vista si se admite que las representaciones suscitadas por esos lexemas pertenecen a una misma «área de relevancia» que incluye una cierta continuidad de la experiencia, aún en forma de oposición y/o tensión entre conceptos experienciales. En la experiencia artística, añade Langer, siempre se da un implícito equilibrio al que la amenaza de la evanescencia y de la intolerabilidad hace precario. Ello refuerza nuestra convicción de que una metáfora poética es siempre un oximoron.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>21</sup> Langer, S.: *Mind. An Essay on Human Feeling*, Baltimore y Londres, John Hopkins U. P., 1988, pp. 77-79.



Pero nos da pie también para explicar brevemente qué entendemos por *inferencia hiperonímica*: una inferencia que opera no analíticamente, como en la explicación estructuralista, sino sintéticamente, remitiendo a un «área de relevancia», a un campo categorial. La metáfora recibe una explicación analítica o componencial en la teoría estructuralista de la «doble sinécdoque», que analiza los semas en intersección entre dos conjuntos semémicos. Así, en la metáfora citada de Lezama: el gato «maúlla sus orines», el análisis estructuralista destacará la relevancia de, por ejemplo, un sema «expulsión» o «emisión» común a los sememas «maullar» y «orinar». Greimas y Courtés definen la *metaforización* como «sustitución paradigmática de figuras, obtenida, sobre una base sémica común, por la suspensión de otros semas de la misma figura»<sup>22</sup>. Según ello en el ejemplo de Lezama la base sémica común «emisión» o «expulsión» deja en suspenso los semas «fónico» y «excretivo» (los semas diferenciales).

Nosotros preferimos una explicación a lo Lakoff-Johnson, en la que «emitir» o «impulsar fuera del cuerpo» no se ve como un núcleo sémico sino como una *gestalt propioceptiva* que ha de considerarse previa (es decir, estructuradora, experiencialmente motivante) a la selección y conjunción de los lexemas «maullar» y «orinar». Es esa *gestalt* la que genera un área de relevancia que podrá ser actualizada inferencialmente. La inferencia *hiponímica*, propia de la explicación estructural, desciende del semema al sema. La *hiperonímica*, que aquí proponemos, remite el semema a un esquema experiencia apriorístico que puede ser entendido como *campo categorial* (y como campo simbólico, pues una vez más se presenta *el cuerpo* como un mediador simbólico esencial en la operación metafórica).

Y desde luego, en nuestra interpretación de la metáfora lezamiana lo «fónico» y lo «excretivo» no «quedan en suspenso»; bien al contrario, suscitan la tensión entre otros horizontes categoriales (y experienciales) como «superior» / «inferior», «oral» / «anal», etc. Tensión en la que reside la especificidad misma de la metáfora en contraste con la catacresis o con cualquier otra forma de denominación.

La inferencia hiperonímica procede desde el semema al esquema, o desde los semas de un eje sémico a la categoría, o desde cualquier nivel lógico a un metanivel. Por trivial que parezca esta propuesta permite explicar otros procesos retóricos afines al de la metáfora.

C. Peña-Marín y el que suscribe nos hemos preguntado en varias ocasiones por ese «extraño» proceso de inferencia propio de las ironías al que suele denominarse «antífrasis». Peña-Marín señala que el ironista actúa estratégicamente al prever que el interlocutor-destinatario comprenderá que no quiere decir lo que dice: «La consecuencia más inmediata es aquélla que busca la diferencia en lo opuesto», pues por algo la oposición es la primera distinción en las relaciones del lenguaje; el destinatario «buscará lo que se opone, sea a nivel semántico o pragmático (como en la felicitación irónica)

<sup>22</sup> Greimas, A. J., y Courtés, J.: *Sémiotique*, París, Seuil, 1979, p. 227.



a lo que dice el locutor»<sup>23</sup>. Según yo entiendo, esa inferencia antifrástica no procede «directamente» desde el término dado al opuesto sino en virtud de una hipótesis mediadora que evoca el campo de relevancia *en el que* el término dado se puede oponer a otro(s) por contrariedad o contradicción.

Así, al decir irónicamente «ése sí que es un altruista» no proponemos una inferencia que «automáticamente» proceda a buscar un opuesto a «altruista». Según la teoría griceana de la implicatura, lo que hacemos es señalar la inconveniencia de nuestro enunciado —en virtud de la cual aparece la necesidad misma de la inferencia del alocutario—. Y esa inconveniencia viene dada, en el contexto preciso, porque dentro del campo categorial suscitado por «altruista» —el campo de las actitudes positivas, negativas o neutras respecto a la atención y entrega a los otros— alguna de las actitudes opuestas al altruismo —el egoísmo, la crueldad, la misantropía, la indiferencia, etc.— le parecerá al alocutario más adecuada, más pertinente que la seleccionada (estratégicamente) en la expresión literal del ironista.

Frente a la teoría retórica clásica de la metáfora (poética) y la ironía como tropos o sustituciones, el primero por semejanza y el segundo por antífrasis, tendemos a pensar que ambos son antifrásticos e «hiperonímicos». Lo específico de la metáfora reside en que no se limita, como la ironía, a operar en el interior de un ámbito categorial, sino que se expande (sobrentiende, evoca...), en un segundo grado del tropo, hasta la confrontación entre ámbitos categoriales inconmensurables. No para «sustituir» uno por otro o para «asimilar» uno a otro, sino para dejar indeterminada, *en estado tenso*, la relación misma entre esos universos.

## 6. Metáforas muertas y metáforas vivas

La terminología clásica ha consagrado los calificativos metafóricos de «muerta» y «viva» para referirse a las clases de metáforas que aquí venimos denominando, respectivamente, «catacresis» y «metáfora poética». Es hora de hacer algún comentario sobre la «viveza» y la «mortandad» de las metáforas.

No les falta razón a Lakoff y Johnson cuando afirman que:

«Expresiones como *perder el tiempo*, *atacar posiciones*, *ir por caminos distintos*, etc., son reflejo de conceptos metafóricos sistemáticos que estructuran nuestras acciones y nuestros pensamientos. Están 'vivos' en el sentido más fundamental: son metáforas mediante las que vivimos. El hecho de que estén fijadas convencionalmente al léxico de nuestra lengua no las hace menos vivas»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Peña-Marín, C.: «L'ironie: le masque de l'autre»; *Actas del III Congreso de la A.I.S.*, Palermo, 1985 (en prensa).

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 95.



Pero también es cierto que hay diferencias entre la «viveza» poético-práctica de las metáforas lexicalizadas que defienden Lakoff y Johnson y la «viveza» de la indeterminación y el oximoron a que hemos aludido respecto a las metáforas poéticas.

No es nuestro propósito volver a ensimismarnos ante las profundidades del abismo entre ambos extremos. Justamente porque no hay tal, sino más bien una gradación. Lo que varía entre la metáfora lexicalizada y la metáfora «poética» son magnitudes como la *percepción* metalingüística del efecto metafórico mismo, tanto menos acusada cuanto más «catacrética» es la expresión; o el grado de *indeterminación* (o de complejidad) del sentido, tanto más alto cuanto más innovadora (o informativa o resistente a la lectura) es la expresión.

No es difícil ejemplificar esta gradación, tomando tres usos metafóricos de indeterminación creciente:

- (1) «Un razonamiento es circular» (expresión común).
- (2) Las ciencias son barcos, los campos científicos mares, las reglas científicas, reglas de navegación; tal como se dice en un texto científico de A. Giddens<sup>25</sup>.
- (3) Un gato «maúlla sus orines» (texto «poético» de Lezama).

Es claro que las tres metáforas hallan su fundamento en gestalts experienciales (espaciales, motrices y propioceptivas). Este es un rasgo común.

Ahora bien, en (1) la metáfora es «primaria», intraducible: sólo podríamos parafrasearla remitiendo a otras expresiones dependientes de la misma gestalt (un razonamiento que «gira sobre sí mismo», etc.). La metáfora del ejemplo (2) sí es *traducible*: podría ser parafraseada mediante el *análisis* de las cualidades implicadas en la imagen del barco: entidad móvil, que recorre un cierto ámbito, que se enfrenta con determinados obstáculos, etc. La metáfora, aquí, deslinda un *área de relevancia* (la aludida en esas cualidades) y excluye con ello la pertinencia de otras cualidades (como «tener amura», «ser calafateable», etc.). La metáfora (3), en fin, vuelve a ser intraducible, pero por *saturación de relevancia*, porque no hay un área de cualidades o de conceptos que se imponga como determinante. A diferencia de (1) y (2), (3) no admite paráfrasis.

En (1) el efecto metafórico no es inmediatamente reconocible: sólo un distanciamiento metalingüístico que conjeture el «metaforismo primario»

<sup>25</sup> Extraemos el ejemplo de *Social Theory and Modern Sociology*, 1987: «Las ciencias sociales comparten con las ciencias naturales un respeto por la claridad lógica en la formulación de teorías y por la observación empírica disciplinada. La ciencia social no es, pues, un renqueante barco de vapor que en vano sigue la estela del flamante crucero de la ciencia natural. En buena medida navegan simplemente por dos mares diferentes, por mucho que compartan unas reglas de estima similares en la navegación. Hay, por consiguiente, profundas diferencias entre ambas ciencias...»



del lenguaje permite percibirlo. En (2) ese efecto destaca inmediatamente sobre un contexto *percibido como no metafórico* (como si una operación neutralizadora hubiese restablecido la «inocencia denotativa» del contexto de la que hablábamos en la primera nota a pie de página). En (3), en fin, todo el contexto es percibido como metafórico, desde una hipótesis de «marco textual» en la que la posible neutralización denotativa ha sido a su vez neutralizada.

Se puede advertir, en fin, que la gradación del efecto metafórico está muy estrechamente vinculada al nivel de (auto)control reflexivo del uso lingüístico, y éste al tipo de hipótesis de lectura y/o de marco interpretativo sugerido por el propio texto.

## 7. *La metáfora hace saber*

A lo largo de estas notas hemos hablado de algunas de las cosas que las metáforas dicen y hacen, tanto en el discurso cotidiano como en el texto poético. Sin pretensión de exhaustividad, y para terminar, aludiremos a algunas funciones de las metáforas en el *discurso teórico-científico*:

En primer lugar, las metáforas sirven para organizarlo *argumentativamente*: (a) remitiendo a alternativas de conclusiones; por ejemplo, en el texto de Giddens la dicotomía metafórica «barco renqueante / trasatlántico» se hace pertinente por referencia a la opción «ciencia subordinada / verdadera ciencia»; (b) cualificando emotivamente los razonamientos; por ejemplo, la metáfora de la «circularidad» de un argumento remite a experiencias de «encierro», «mareo», etc. por mediación sinestésica. El discurso se dota con ello de una mayor potencia *persuasiva*.

En segundo lugar, organizan en su sentido más radical y primario la «red conceptual» del pensamiento. Más allá del genérico efecto taxonómico-categorial de las «metáforas por las que vivimos», las metáforas básicas tienen un papel esencial en las teorías, modelos y enunciados que conforman los discursos teórico-científicos:

(a) Un papel *pre-teórico*, por la eficacia relacional, cohesiva, de algunas de ellas, que operan con anterioridad a los vínculos específicos de la lógica científica. Puede leerse como un buen e ilustre ejemplo el Prefacio de Kant a la primera edición de la *Crítica de la Razón Pura*<sup>26</sup>. En el texto kantiano abundan las metáforas cosmológicas, biológicas y arquitectónicas. Pero sobre todo los antropomorfismos: la razón es un sujeto que actúa, sometido como el individuo humano a las pasiones (se ve agobiado, forzado por la naturaleza, víctima del tedio, etc.); abundan asimismo las metáforas de tipo deóntico-jurídico, según las cuales el universo cognitivo parece

<sup>26</sup> Que nosotros conocemos en la traducción de J. del Perojo revisada por A. Klein, Buenos Aires, Losada, 1970 (sexta edición), pp. 119-126.



articulado por un juego de pretensiones, deberes, derechos y garantías, contratos y compromisos, etc.

(b) Un papel, también, *pre-empírico*: pues antes de la intervención propiamente científica de los enunciados «con contenido empírico» y de los correspondientes procedimientos de verificación o falsación, la dimensión *sinestésica* establece una cierta mediación entre lo conceptual y lo experiencial (justamente al modo del esquematismo transcendental kantiano).

En síntesis, las metáforas intervienen en, y median entre: la *verosimilitud* del discurso, entendida como ese efecto secundario de «iconización», propio de la «ilusión referencial», de que ha hablado Greimas; y su *veracidad*, entendida según los estándares de autocontrol y carácter público comúnmente invocados en la práctica científica.

En textos como el prefacio kantiano ambas operaciones son seguramente indiscernibles, pero sí es posible en otras muchas ocasiones reconocer la disparidad entre metáforas de «hacer verdadero» (las que intervienen en el propio proceso categorial de la filosofía y de la ciencia) frente a las de «hacer verosímil», como la metáfora de la navegación en el texto de Giddens, más orientada a una visualización didáctica del concepto, a «hacerlo ver», que a su construcción, «hacerlo ser».

\* \* \*

«El conocimiento más rico que se pueda tener sobre el árbol engloba a la vez el mito y la botánica»<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> M. C. Bateson, *op. cit.*, p. 269.



J. L. Villacañas, V. Bozal, Fca. Pérez Carreño,  
Eugenio Trías, Charo Crego  
y F. Martínez Marzoa

## Estudios sobre la «Crítica del Juicio»



La casa de la cultura  
Visor



J.L. Villacañas, V. Bozal, Fca. Pérez Carreño, Eugenio Trías, Charo Crego y F. Martínez Marzoa, *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*. 168 págs., I.S.B.N.: 84-7774-534-X.

*Indice:* Nota del editor. 1. Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo, *José L. Villacañas*. 2. Desinterés y esteticidad en la «Crítica del Juicio», *Valeriano Bozal*. 3. Imagen y esquema en la «Crítica del Juicio», *Fac. Pérez Carreño*. 4. Ética y Estética (Kant, Wittgenstein, Hegel), *Eugenio Trías*. 5. El lugar de la belleza artística en la «Crítica del Juicio», *Charo Crego*. 6. La «Crítica del Juicio» y la cuestión Grecia-Modernidad, *Felipe Martínez Marzoa*.



# TODAS LAS METÁFORAS SON MORTALES

Manuel Hernández Iglesias

Para el filósofo del lenguaje, la semántica de la metáfora tiene, además de un interés en sí misma, una importancia clave de cara al esclarecimiento del concepto de significado literal. Como señala acertadamente Davidson, «ninguna discusión de las teorías del significado [literal] puede dejar de explicar los límites de la aplicación de tales teorías». Es precisamente el ensayo de Davidson «*What Metaphors Mean*» (1978) el punto de partida de buena parte de los debates actuales en torno al problema del significado metafórico, a pesar de que su autor ha afirmado no estar en absoluto interesado en el tema<sup>1</sup>.

En el mencionado artículo, Davidson defiende la tesis de que «las metáforas significan lo que las palabras significan en su interpretación más literal, y nada más»<sup>2</sup> y se opone, pues, frontalmente a la opinión de que «una metáfora tiene, además de su sentido o significado literales, otro sentido o

<sup>1</sup> Davidson, D.: «What Metaphors Mean», *Critical Inquiry*, 5 (1978), 31-47; reimp. en Davidson, D.: *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 245-64, por donde cito. Como prueba del desinterés de Davidson por el problema de la metáfora en cuanto tal valga la siguiente afirmación: «A mí no me preocupan las metáforas. Siempre he pensado que las metáforas y otros conceptos verbales eran sólo una buena prueba de base para una teoría del significado y de los actos de habla. Una consideración de la metáfora que no esté incluida en una teoría general sobre cómo funciona el lenguaje no me parece muy interesante». (Davidson, D., entrevista con Ignacio Sánchez-Cuenca, *Meta*, n.º 3 (1988), p. 83.

<sup>2</sup> Davidson, D. «What Metaphors Mean», p. 245.



significado»<sup>3</sup>. Su negativa a postular significados o verdades metafóricas se debe a la vacuidad que a su juicio tienen las explicaciones de las metáforas que apelan a tales nociones: «una vez que entendemos una metáfora podemos llamar a lo que hemos captado la «verdad metafórica» y (hasta cierto punto) decir cuál es el «significado metafórico». Pero alojar sin más dicho significado en la metáfora es como explicar que una píldora te haga dormir diciendo que tiene un poder dormitivo»<sup>4</sup>.

No sería acertado interpretar la postura de Davidson como un mero llamamiento a la prudencia a la hora de utilizar el concepto de significado. Si adoptáramos esta interpretación, podríamos admitir que las metáforas son maneras de comunicar información cuya interpretación, sin embargo, debe hacerse sin hacer un uso esencial de términos como el de «significado» que, en rigor, sólo debe aplicarse a lo que corrientemente se denomina «significado literal». Pero el propósito de Davidson es más radical; pretende negar, no sólo la validez de expresiones como «verdad metafórica» o «significado metafórico», sino la idea misma de que las metáforas son el vehículo de algún tipo de contenido proposicional, es decir, que comuniquen algo susceptible de acuerdo o desacuerdo, de ser verdadero o falso<sup>5</sup>.

Davidson parte del dilema entre la parafraseabilidad o no parafraseabilidad de las metáforas y señala que hay una tensión en las explicaciones al uso de la metáfora entre dos tesis. La primera es la de que la metáfora es el vehículo de algún tipo de mensaje, tiene un contenido cognitivo; la segunda afirma que la metáfora es irreductible al discurso literal, que no es parafraseable. La tensión surge del hecho de que parece difícil explicar por qué el contenido de la metáfora no habría de ser susceptible de paráfrasis. El carácter abierto de la metáfora parece pues incompatible con su carácter proposicional. La metáfora, como la imagen visual, no es parafraseable y tampoco tiene, propiamente, significado: «El teórico que intenta explicar

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>5</sup> «Puedo imaginar a alguien admitiendo esto y despreciándolo como una mera insistencia en restringir el uso del término «significado». Sería un error. El fallo central en torno a la metáfora se ataca más fácilmente cuando adopta la forma de una teoría del significado metafórico, pero detrás de esta teoría, y defendible de forma independiente, está la tesis de que asociado a la metáfora hay un contenido cognitivo definido que su autor quiere transmitir y que el intérprete debe captar si ha de coger el mensaje. Esta teoría es falsa como explicación plena de la metáfora, llamemos o no significado al supuesto contenido cognitivo». (*Ibid.*, p. 262); «No se trata sólo de que no podamos proporcionar un catálogo exhaustivo de lo que se ha logrado cuando se nos ha hecho ver algo bajo una nueva luz; la dificultad es más fundamental. De lo que nos damos cuenta o lo que vemos no es, en general, de carácter proposicional». (*Ibid.*, p. 263).

<sup>6</sup> «Hay, pues, una tensión en la visión habitual de la metáfora. Por un lado, la visión usual dice defender que una metáfora hace algo que la prosa llana no puede hacer y, por otro lado, quiere explicar lo que hace una metáfora apelando a un contenido cognitivo (exactamente el tipo de cosa que la prosa llana está diseñada para expresar). Mientras compartamos este esquema mental, tenemos para mantener la sospecha de que *puede* hacerse, al menos hasta cierto punto». (*Ibid.*, p. 261).



una metáfora apelando a un mensaje oculto, como el crítico que intenta enunciar el mensaje, está equivocado en lo fundamental. Ninguna explicación o enunciado puede aparecer porque no existe tal mensaje»<sup>7</sup>.

Por otro lado, Davidson reivindica para la metáfora un papel importante, no sólo en la literatura, sino también en la ciencia, la filosofía y las leyes, rechazando la idea de que su carencia de significado implique que se trate de una fuente de confusión, no apta para los tipos «serios» de discurso. El problema fundamental es precisamente eludir una concepción irracionalista de la metáfora al tiempo que se elimina el concepto de significado metafórico. En este punto recurre Davidson a la distinción entre significado y uso de una expresión. Sólo el significado literal pertenece a la esfera de la semántica, mientras que el conjunto de fenómenos involucrados en lo que suele llamarse sentido figurado tendrían un carácter exclusivamente pragmático.

Las expresiones metafóricas producen en nosotros un efecto, modifican nuestra manera de ver las cosas, pero la relación entre ellas y los efectos que producen en nuestra mente no es la de representación, puesto que lo único que una metáfora representa es el hecho que describe interpretada literalmente, es decir, una falsedad o una obviedad<sup>8</sup>. La metáfora nos hace caer en la cuenta de algo, pero la relación entre ella y el efecto que provoca en el oyente es de causalidad: «El chiste, el sueño o la metáfora pueden, como una imagen o un golpe en la cabeza, hacernos caer en la cuenta de algo, pero no porque estén en lugar de o expresen ese algo»<sup>9</sup>. Davidson recurre a la expresión wittgensteiniana de «ver como»; la metáfora hace que veamos a Tolstoy como un gran niño moralizante, a Cristo como un cronómetro, a una prueba geométrica como una ratonera, a una mujer como una bruja (aunque no creamos en las brujas), o al hombre como un lobo para el hombre, pero esta «visión» no es el contenido o el significado de las frases que afirman semejantes cosas. La persona que señala un dibujo del pato-conejo de Wittgenstein puede, si dice «es un pato», hacer que veamos la imagen en cuestión como el dibujo de un pato, o, si dice «es un conejo», hacer que la veamos como un conejo, pero ninguna proposición expresa lo que nos ha hecho ver: «Quizá has llegado a darte cuenta de que el dibujo se puede ver como un pato o como un conejo. Pero uno podría llegar a

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 263-4.

<sup>8</sup> «En el pasado aquellos que han negado que la metáfora tenga un contenido cognitivo además del literal han pretendido a menudo mostrar que la metáfora es confundente, meramente emotiva, inadecuada para el discurso serio, científico o filosófico. Mis opiniones no deberían asociarse a esta tradición. La metáfora es un recurso legítimo no sólo en la literatura, sino en la ciencia, la filosofía y el derecho; es eficaz en la alabanza y la maldición, la oración y la propaganda, la descripción y la prescripción. No estoy en desacuerdo con la mayor parte de lo que dicen Max Black, Paul Henle, Nelson Goodman, Monroe Beardsley y compañía en sus explicaciones de lo que la metáfora lleva a cabo, excepto en que pienso que lleva a cabo más y que lo que añade es de distinta naturaleza» (*Ibid.*, pp. 246-7).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 262.



saber esto sin haber visto nunca el dibujo ni como un pato ni como un conejo. Ver como no es ver que»<sup>10</sup>.

De este análisis se desprende, por una parte, que el efecto de la metáfora no es reductible a ningún conjunto de enunciados que expresen, literalmente interpretados, el mismo contenido y, por otra, que el efecto producido en el oyente supone una modificación de su manera de ver el mundo. Con ello Davidson se alinea con quienes defienden que las imágenes en general, y entre ellas las suscitadas por los enunciados metafóricos, son una forma de conocimiento pero no son parafraseables o analizables en una serie de oraciones susceptibles de ser verdaderas o falsas: «¿Cuántos hechos o proposiciones transmite una fotografía? ¿Ninguno, una infinidad o un gran hecho inenunciabile? Mala pregunta. Una imagen no vale ni mil palabras ni cualquier otro número. Las palabras no son la moneda de cambio adecuada para las imágenes»<sup>11</sup>.

La metáfora tiene un efecto perlocutivo en el oyente, y su éxito consiste en la mayor o menor coincidencia del efecto producido con el que el hablante deseaba producir. Las metáforas tienen una dimensión primordialmente apelativa; las obviedades o claras falsedades que afirman literalmente invitan al oyente a buscar algún tipo de similitud entre los objetos a los que se hace referencia en el enunciado. Pero, a diferencia de una orden o un ruego, que pueden ser interpretados correctamente pero desobedecidos, en el caso de la metáfora no es posible entender lo que el hablante pretende que hagamos y no hacerlo. Una vez que hemos «visto» a alguien «como» un perro pequinés, un oso panda, una mantis religiosa o una esfinge, por mucho que nos repugne la comparación, el hablante ya ha conseguido lo que pretendía. Una vez que percibimos la semejanza, nos hemos convertido automáticamente en cómplices del hablante. La única defensa posible frente a una metáfora es no captarla, cosa que no ocurre cuando una frase afirma literalmente aquello que la metáfora «da a entender»<sup>12</sup>.

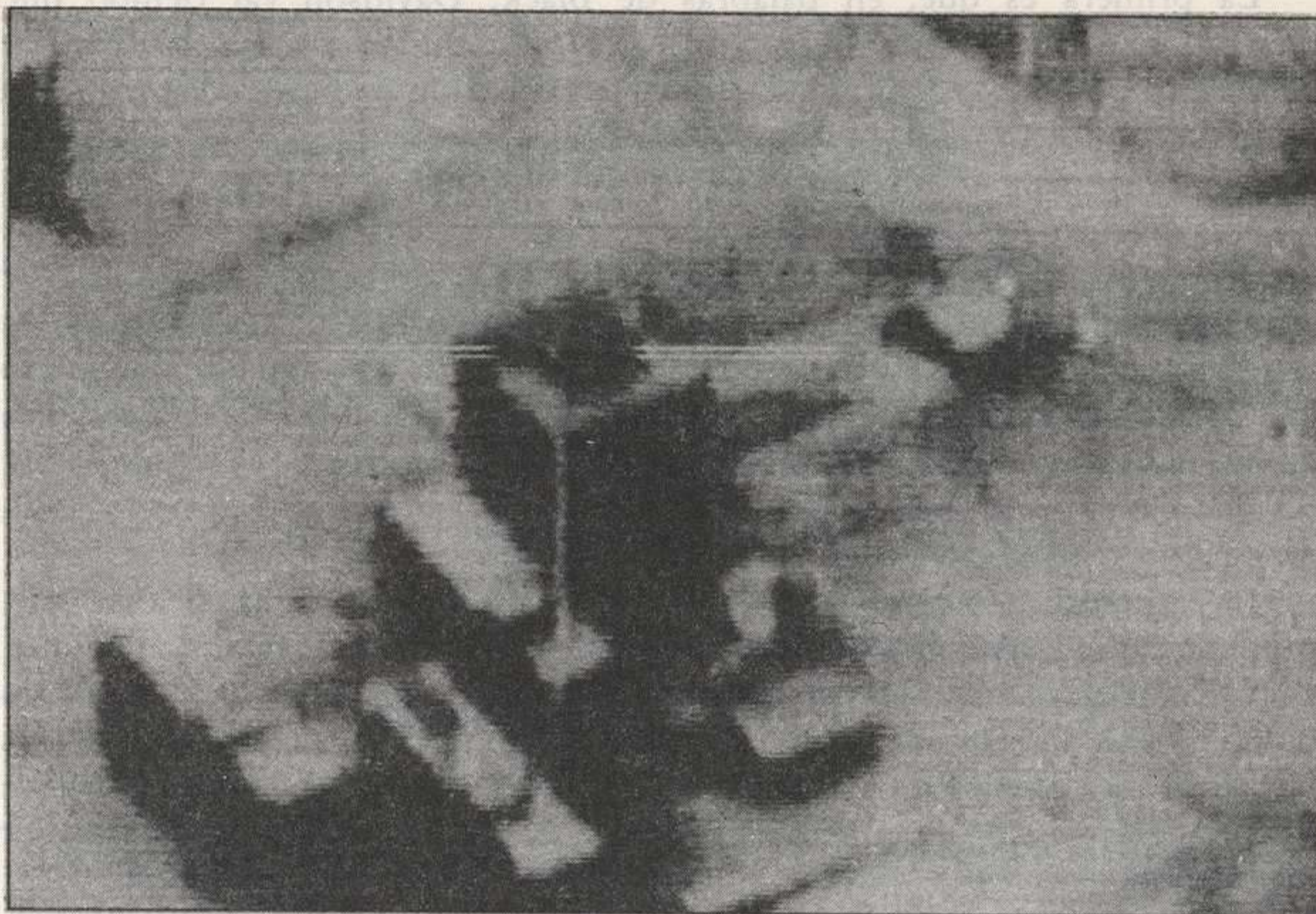
Esta propiedad de las metáforas las aproxima a las oraciones analíticas. Una diferencia obvia es que la no comprensión de una metáfora, al contrario que la no comprensión de una verdad analítica, es perfectamente compatible con la capacidad para entender correctamente en principio el sentido literal de cualquier oración del lenguaje de que se trate. En este sentido, la producción de una metáfora tendría más que ver con las estipulaciones terminológicas. Sin embargo, el conocimiento de las reglas semánticas del lenguaje y del significado de los términos es condición necesaria y suficiente para la comprensión de la estipulación terminológica; en el caso de la metáfora es sólo una condición necesaria. Por otra parte, como hemos visto, el autor de la metáfora ha logrado lo que pretende una

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Sobre esto cf. Morán, R.: «Seeing and Believing: Metaphor, Image and Force», *Critical Inquiry*, 16 (1989), 87-112, pp. 90 ss.





vez que la metáfora ha sido «comprendida», mientras que el éxito de la estipulación, exige, además, la disposición del oyente a aceptar el nuevo término o el nuevo uso de un viejo término.

De hecho, una de las teorías al uso de la metáfora que Davidson critica es la que la presenta como un proceso de creación de nuevos significados, con el argumento de que, si atribuimos a los términos de una metáfora sentidos distintos de los literales, borramos toda diferencia entre el lenguaje figurado y la introducción de nuevos términos en nuestro vocabulario. De acuerdo con esta teoría, «hacer una metáfora es asesinarla»<sup>13</sup>. Si la frase que afirma de una persona sorprendida por una mala noticia que se quedó helada no tiene ningún sabor especial no es porque se trate de una metáfora desgastada por el uso, sino porque no es una metáfora en absoluto, puesto que las personas sorprendidas por una mala noticia se quedan, literalmente, heladas. Si hemos de respetar la intuición de que existe una diferencia entre el lenguaje literal y el figurado habremos de velar por que las reglas semánticas que permiten interpretar correctamente el primero no basten para explicar lo que las metáforas nos hacen percibir.

Una vez salvada la metáfora de las garras de la semántica, y salvada con ella la intuición de la diferencia entre los lenguajes literal y figurado, es preciso enfrentarse a las dificultades que están en la base de la resistencia que la mayor parte de los teóricos han ofrecido al rechazo davidsoniano del concepto de significado metafórico.

<sup>13</sup> Davidson, *ibid.*, p. 249.



La primera es que, en palabras de Black, Davidson «al tiempo que rechaza las teorías corrientes, no clarifica cómo funcionan las metáforas y no explica por qué el uso de metáforas les parece un recurso indispensable a tantos estudiosos de la metáfora»<sup>14</sup>. En efecto, las ideas de Davidson parecen entrañar el abandono de toda posibilidad de explicación del funcionamiento de las metáforas y, en la medida en que se reconoce que éstas desempeñan un papel fundamental en el discurso filosófico, político y científico, ello supone abrir una puerta al irracionalismo. Con respecto a este problema, no es cierto que el rechazo de la idea de un contenido metafórico sea incompatible con una explicación racional del funcionamiento de las metáforas. Davidson no ofrece, ni pretende ofrecer, tal explicación. Lo que defiende es que la explicación que se dé habrá de ser de tipo causal, no de tipo semántico<sup>15</sup>.

La segunda no es otra que la perplejidad que produce la idea de que, más allá de su significado literal, las metáforas «no dicen nada», idea que, para Richard Moran, es un claro ejemplo de negación filosófica de lo obvio<sup>16</sup>. Los hablantes de un lenguaje tenemos la intuición de que las metáforas sí sirven para la transmisión de determinados contenidos, cosa difícilmente conciliable con la idea de que las metáforas no tienen carácter proposicional.

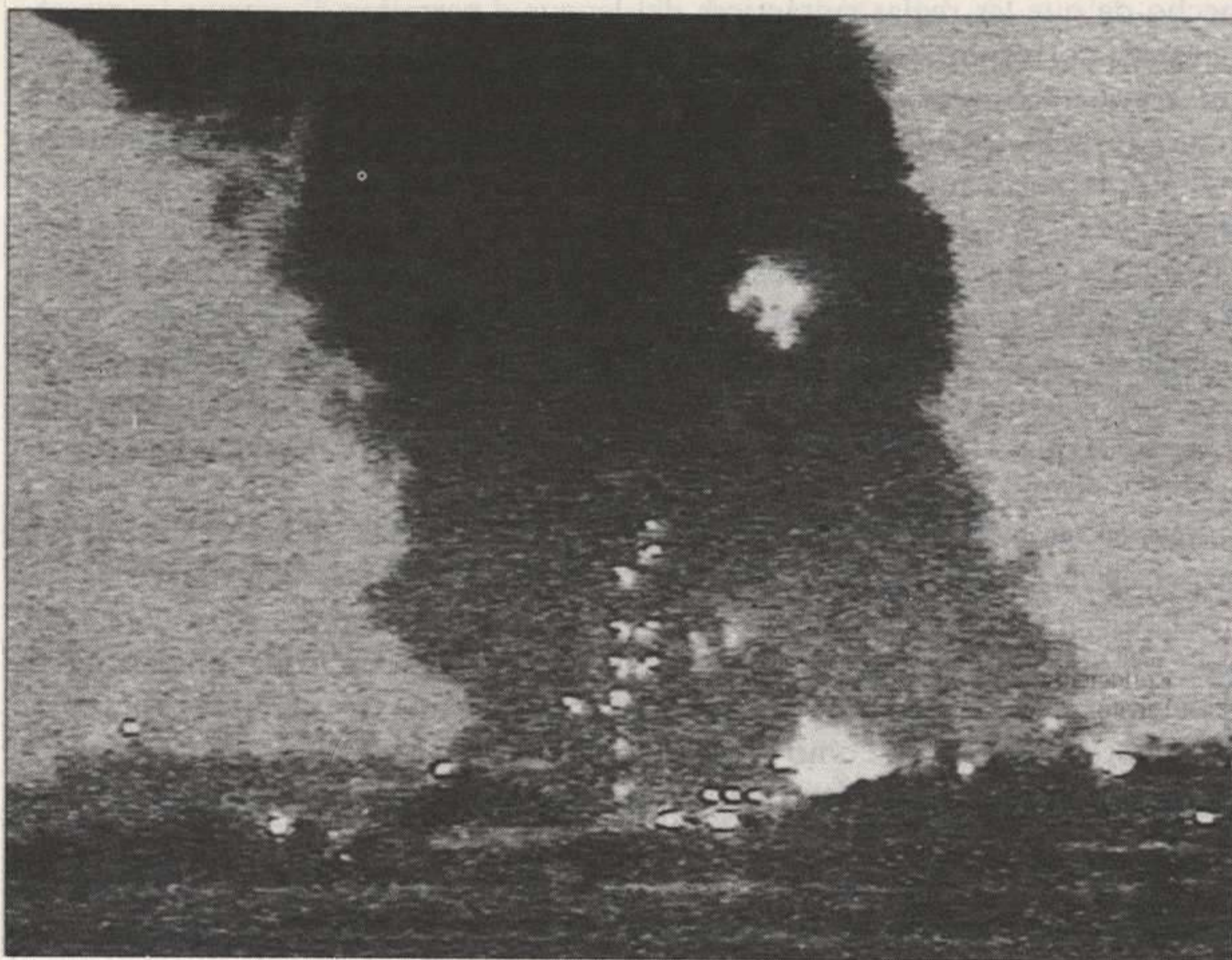
Hemos citado más arriba una frase de Davidson en la que compara la metáfora con las imágenes visuales. Tanto una como otra son irreductibles a palabras y ambas se basarían en la captación de semejanzas analizable en términos de la noción de «ver como». Hay sin embargo una diferencia entre unas y otras, consistente en que mientras que las pinturas no pueden decir «no», las metáforas sí pueden negar y pienso que es imprescindible admitir que lo que puede negarse con sentido ha de tener un contenido proposicional y que, en consecuencia, las oraciones metafóricas, en la medida en que puedan negarse, actúan como vehículo de algún significado. Es preciso sin embargo no dar tan alegremente por supuesto que las metáforas pueden ser negadas. Es obvio que podemos decir que no hemos llegado a un callejón sin salida, que cierto individuo no es un borrego o que tal examen no es una barrera infranqueable, pero ¿qué sentido puede por ejemplo tener

<sup>14</sup> Black, M.: «How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson», *Critical Inquiry*, 6 (1979), 131-43, p. 140.

<sup>15</sup> En este punto Davidson emplea el mismo recurso que utilizará más tarde para criticar los intentos de los epistemólogos empiristas de fundamentar el conocimiento en la experiencia sensible. Para Davidson, la relación lógica de fundamentación sólo se puede establecer con sentido entre creencias o enunciados. La relación, empíricamente analizable, entre percepciones y actitudes proposicionales como la de creencia, es de tipo causal, y no puede utilizarse en modo alguno como justificación en sentido lógico (cf. «Empirical Content», en LePore, E. (ed.): *Truth and Interpretation*, Oxford, Blackwell, 320-32). Lo mismo ocurriría aquí, el enunciado metafórico produciría como efecto que el oyente vea una cosa como otra, sin que ello implique que tenga sentido decir que ese ver como sea lo que el enunciado metafórico dice, significa o representa.

<sup>16</sup> Morán, R.: *op. cit.*, p. 87.





contradecir a Neruda diciendo que no sería maravilloso asustar a un notario con un lirio cortado?

La raíz de la perplejidad que provoca la tesis de la negación de la existencia de significados figurados proviene en parte de meter en el mismo saco a metáforas vivas y catacresis. Cuando se tiene en mente una metáfora muerta, la idea de que la expresión no transmite un contenido en el mismo sentido en que lo hacen las frases no metafóricas parece de todo punto absurda, y la prueba de ello es que somos perfectamente capaces de explicar su significado metafórico en términos no metafóricos. Esto, por supuesto, no supone problema alguno para Davidson, puesto que no se trataría propiamente de una metáfora, sino de una expresión con diversos significados literales, como hemos visto más arriba. El caso de las metáforas vivas no es reductible al de la polisemia, pero es precisamente en él en el que, como hemos visto, la postulación de algún tipo de significado entra en conflicto con la no parafraseabilidad, con lo que la negación de que sean el vehículo de algún contenido susceptible de ser verdadero o falso deja de parecer una tesis tan delirante.

Lo mismo sucede con la negación de las metáforas. En la medida en que nos sentimos incapaces de parafrasear una metáfora, nos sentimos igualmente incapaces de explicar el sentido oculto de su negación; no puede pues inferirse sin más la existencia de un contenido supuestamente negado del



hecho de que las reglas sintácticas del lenguaje permitan construir la oración negativa correspondiente. Si la metáfora puede negarse, es porque comunica un contenido proposicional, pero ello implica la existencia de un sentido figurado sólo si todas las metáforas pueden negarse y son precisamente las metáforas vivas aquellas cuya negación parece fuera de lugar. La aplicación del argumento de la negación a las metáforas no parafraseables es pues circular, ya que sólo podemos dar sentido a la negación de una metáfora si damos por supuesto que hay algo que negar, y definimos ese algo como aquello cuya falsedad se afirma al negar la metáfora. En consecuencia, lo único que se negaría sería lo que el enunciado metafórico afirma literalmente, mientras que el efecto de «ver como» que produce la metáfora es en realidad el mismo que el que produce su negación.

La separación clara entre metáforas vivas y muertas desempeña pues un papel clave. Pero esta distinción plantea dos problemas. El primero es que es artificial establecer una distinción tajante entre metáforas y catacresis, puesto que entre unas y otras nos encontramos con toda una gama de metáforas suficientemente desgastadas como para ser parafraseables pero suficientemente vivas como para que en sus paráfrasis literales se tenga la sensación de que hay «algo que se pierde». Admitido esto, topamos con un segundo problema, que es el de explicar la relación entre el nuevo significado literal que un término va adquiriendo a medida que la metáfora agoniza y los efectos que la metáfora producía en sus buenos tiempos.

Si las catacresis son el vehículo de algún tipo de contenido proposicional y si dicho contenido ha de tener algo que ver con el «ver como» originario, ¿cómo negar la existencia de ese «mensaje» ya en la metáfora viva? Por otro lado, si la metáfora transmite un contenido ¿cómo se explica su no parafraseabilidad? La raíz de la paradoja está en el prejuicio de que lo esencial de la metáfora y lo que de ella se conserva en su «otra vida» son lo mismo. Si admitimos que el efecto propiamente metafórico no consiste en la transmisión de un contenido en sí mismo deja de ser necesario negar la existencia de éste para dar cuenta del hecho de que su paráfrasis sea siempre un asesinato. Ciertamente, una vez que hemos visto a A como B, se ha producido un efecto irreductible al lenguaje literal, lo que no significa que ese hacernos ver como no provoque o pretenda provocar un cambio en nuestras creencias acerca de A (y provocarlo además por medio de nuestro reconocimiento de la intención del hablante de provocarlo, etc., etc.) que puede tener o no tener lugar a pesar del éxito inicial de hacernos ver una cosa como otra, que sí es en principio más o menos torpe o trabajosamente parafraseable y que es lo que negamos cuando negamos la metáfora.

Captar una metáfora supone un cierto esfuerzo. El principio de caridad nos obliga a iniciar la búsqueda de semejanzas interesantes, de ver una cosa como otra ante una frase que literalmente interpretada es una falsedad manifiesta o una trivialidad. Pero nada garantiza que el esfuerzo vaya a tener éxito. La clave del desgaste de la metáfora estaría en la progresiva automatización del ver como, automatización que degenera en la constitución



de un nuevo significado y, a la vez, en la desaparición del efecto típicamente metafórico. Con ello lo que inicialmente era una paráfrasis pasa a convertirse en la definición de una nueva acepción de un término y el esfuerzo de ver una cosa como otra deja de ser necesario para la captación del contenido proposicional que se transmite<sup>17</sup>.

¿Puede pues hablarse de significado metafórico? No, si por ello se entiende algún tipo de significado peculiar intraducible al discurso literal ni en el sentido de que el efecto de ver una cosa como otra es reducible a la transmisión de un contenido proposicional. Sí, en el sentido de que el contenido de la catacresis es el resultado de la automatización de la percepción de semejanzas que se pretendía con la metáfora recién nacida y de que esa modificación de las creencias del oyente era uno de los objetivos de su creador. Las metáforas sí son en consecuencia portadoras de algún tipo de «mensaje oculto», al menos en la medida en que sean mortales.

*«El lenguaje es una condición de la existencia del hombre y no un objeto, un organismo o un sistema convencional de signos que podamos aceptar o rechazar.»*



O. Paz, *El arco y la lira*

## 0. Introducción

Una cuestión que se plantea inmediatamente cuando se pregunta por la función que tienen las metáforas es la de si es posible enunciar una respuesta única a la pregunta. En su contexto una palabra tomada como metáfora en un principio permanece como tal cuando se escucha por centésima vez, al tiempo que puede percibirse a primera vista que una palabra se está usando con un nuevo sentido literal. Lo que llamamos el elemento de novedad o sorpresa en una metáfora es un rasgo estético enlazado a ella que podemos experimentar una vez y otra...» («What Metaphor Means», pp. 252-3). La automatización de la interpretación de la metáfora y con ella la pérdida del efecto propiamente metafórico no se produciría pues por la mera repetición en su contexto, sino más bien por su uso en contextos diferentes. El proceso de automatización equivaldría pues a lo que Umberto Eco denomina estilización del icono (Eco, U.: *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana U.P., 1976).

<sup>17</sup> Como señala Davidson, en la metáfora, «la novedad no es la clave. En su contexto una palabra tomada como metáfora en un principio permanece como tal cuando se escucha por centésima vez, al tiempo que puede percibirse a primera vista que una palabra se está usando con un nuevo sentido literal. Lo que llamamos el elemento de novedad o sorpresa en una metáfora es un rasgo estético enlazado a ella que podemos experimentar una vez y otra...» («What Metaphor Means», pp. 252-3). La automatización de la interpretación de la metáfora y con ella la pérdida del efecto propiamente metafórico no se produciría pues por la mera repetición en su contexto, sino más bien por su uso en contextos diferentes. El proceso de automatización equivaldría pues a lo que Umberto Eco denomina estilización del icono (Eco, U.: *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana U.P., 1976).



Rainer Warning (ed.)

## Estética de la recepción

R. Ingarden, Félix V. Vodička, H. G. Gadamer  
Michael Riffaterre, Stanley Fish,  
Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss



Rainer Warning, *Estética de la recepción*.

Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, 314 págs.

*Indice:* Prólogo 1. La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura, Rainer Warning. 2. Concreción y reconstrucción, Roman Ingarden. 3. La estética de la recepción de las obras literarias, Felix Vodička. 4. Historia de efectos y aplicación, Hans Georg Gadamer. 5. Criterios para el análisis del estilo, Michael Riffaterre. 6. La literatura en el lector: estilística «afectiva», Stanley Fish. 7. La estructura apelativa de los textos, Wolfgang Iser. 8. La Realidad de la Ficción, Wolfgang Iser. 9. Réplicas, Wolfgang Iser. 10. Continuación del diálogo entre la estética de la recepción «burguesa» y «materialista», Hans Robert Jauss. 11. La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine, Hans Robert Jauss. 12. La *douceur du joyer*. La lírica de 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales, Hans Robert Jauss. 13. El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding, Wolfgang Iser. 14. Oposición y casuística —El papel del lector en «Jacques le fataliste et son maître» de Diderot, Rainer Warning.



# LA METÁFORA Y EL CULTIVO DE LA INTIMIDAD

Eduardo de Bustos Guadaño

«El lenguaje es una condición de la existencia del hombre y no un objeto, un organismo o un sistema convencional de signos que podamos aceptar o desechar».

O. PAZ, *El arco y la lira*

## 0. Introducción

Una cuestión que se plantea inmediatamente cuando se pregunta uno por la función que tienen las metáforas es la de si es posible enunciar una respuesta única a la pregunta. ¿No sucederá que el recurso a la metáfora sirva tal cantidad de funciones e intereses que no se pueda designar uno en particular como el *realmente* explicativo? La sospecha de que esto es lo que sucede puede verse acrecentada por la variedad de funciones que, a lo largo de la historia de la reflexión sobre el lenguaje metafórico, se han destacado. Asimismo, la incertidumbre se ahonda cuando se considera la variedad de niveles en que se puede reformular la pregunta ¿de qué sirven las metáforas? Por ejemplo, se puede enunciar esta pregunta en el nivel ontogenético o en el filogenético, como una cuestión sobre su función en el desarrollo (de la competencia lingüística) del individuo, o sobre su papel histórico en el desarrollo de nuestro trato lingüístico con el mundo. Puede considerarse como una exigencia de información sobre cómo funcionan las metáforas en el contexto de la construcción y puesta a prueba de teorías científicas o,

---

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.



más en general, teorías sobre la realidad natural o social, tanto científicas como pertenecientes al sentido común. Si restringimos el ámbito de sus posibles respuestas a lo individual, en el nivel de la psicología del individuo, se puede considerar la pregunta como una inquisición sobre el papel de la metáfora en la elaboración y utilización de los conceptos con los que se aprehende la realidad. Por su parte, si se atiende exclusivamente a su dimensión lingüística, se puede entender como una averiguación sobre el funcionamiento del mecanismo metafórico en la totalidad de la lengua, por ejemplo, en su evolución léxica y gramatical. O como una demanda sobre su función en utilidades especializadas del lenguaje, como la literatura, la poesía o la filosofía misma.

Sin embargo, aunque un panorama tan confuso pueda resultar descorazonador, siempre queda el rescoldo de la esperanza de que un mayor nivel de abstracción en nuestras reflexiones nos pueda ayudar a encontrar una respuesta satisfactoriamente general. En ese nivel superior existen dos tipos de respuestas que merezca la pena considerar. El primero es el de las respuestas *cognitivas*, que acentúan el papel de la metáfora en la constitución y difusión de las representaciones mentales que median entre el lenguaje y la realidad. En sus versiones más radicales, la metáfora no es considerada un asunto propiamente lingüístico, aunque se pueda encarnar en la lengua. Se concibe más bien como una cuestión mental, cuya resolución arroja luz sobre la forma en que concebimos el mundo y nuestra relación con él. La metáfora, así considerada, es una manifestación de un proceso psicológico de carácter central y que se encuentra en la base de los procedimientos mediante los cuales nuestro cerebro procesa la información procedente del entorno. Otro tipo de respuestas, aún en el nivel propiamente lingüístico, ponen el énfasis en la función comunicativa y social que puedan tener las metáforas. Esto es, en vez de considerar la relación de la metáfora con los procesos individuales de intelección, buscan su esencia en la relación del lenguaje con la sociedad, con las comunidades lingüísticas. Lo importante, desde este punto de vista, son los *efectos sociales* que produce la utilización metafórica del lenguaje, la forma en que contribuye a la constitución de comunidades de comunicación, a la identidad de grupos lingüísticos, desde el nivel interpersonal más reducido (hablante--auditorio, autor-lector) al nivel lingüístico más general (cultural). En general, los psicólogos y filósofos de la ciencia tienden a destacar los aspectos cognitivos de la metáfora, mientras que los filósofos, sociólogos y críticos literarios acentúan sus aspectos socio-comunicativos.

## 2. Metáfora e intimidad

La mayor parte de los teóricos interesados en la metáfora, y que la valoran positivamente en el contexto de sus investigaciones, están orientados hacia el contenido e importe cognitivos de la metáfora. En filosofía e



historia de la ciencia, sus concepciones se centran en la función y la importancia de metáforas y modelos en el surgimiento y desarrollo de teorías científicas, en el papel que desempeñan en la provisión de nuevas hipótesis y en su capacidad para penetrar ámbitos de la realidad remotos o inaccesibles. En psicología se sobresale su rol en la formación de conceptos y su capacidad para organizarlos en sistemas, esquemas o marcos. Asimismo, se indica la gran medida e importancia de la difusión de los conceptos metafóricamente estructurados en nuestra vida cotidiana, poniendo de relieve la forma en que concebimos y orientamos nuestras acciones por su intermedio.

Todo ello está muy bien, pero no es toda la historia. La metáfora no se agota en su virtualidad cognitiva, y afirmararlo así no es sino una forma más (moderna) de reducir un fenómeno esencialmente heterogéneo, polifacético. Del mismo modo que parte de la tradición filosófica y literaria relegó a la metáfora al limbo del ornato lingüístico, podría considerarse que un sector de la investigación contemporánea la ha recluido en el cielo cognitivo. ¿No será esta glorificación epistemológica de la metáfora un resabio del imperalismo ejercido en filosofía durante tanto tiempo por la teoría del conocimiento? Los empiristas tradicionales menospreciaban la metáfora porque no expresaba conocimiento alguno. Parece como si ello hubiera inducido a pensar que, si la metáfora hubiera de tener algún valor, ese valor debería ser precisamente el de contribuir a la deglución de la manzana paradisiaca. La reflexión sobre la variopinta naturaleza de los fenómenos metafóricos en el lenguaje natural permite, por lo pronto, no sólo reivindicar su presencia, sino también corregir inconvenientes sesgos en nuestra imagen filosófica del lenguaje. El lenguaje *no es sólo* el medio por el cual adquirimos y expresamos nuestro conocimiento de la realidad, ni esas funciones son la única fuente de su valor, ni las monopolizadoras del marchamo de respetabilidad intelectual. Es también el medio privilegiado *en el que* vivimos, el que nos da acceso a nuestra identidad comunitaria y cultural.

Los filósofos modernos que han reflexionado sobre la metáfora desde este último punto de partida, ciertamente minoritarios, han partido del sentimiento de insatisfacción que suscita el tratamiento predominantemente epistemológico en la filosofía contemporánea, al menos desde el celebrado artículo de M. Black (1954). De acuerdo con éste, la esencia funcional de la metáfora es que satisface nuestras necesidades de comprensión y explicación allí donde el lenguaje literal no puede hacerlo. Para Black, como es bien conocido, la metáfora constituye un filtro a través del cual se puede aprehender la realidad objeto de nuestras apetencias cognoscitivas. Tal filtro no es en realidad una sencilla pantalla monocroma, sino una lente caleidoscópica, pero sistemática. Constituye un complejo de inferencias que se traslada del objeto secundario al primario mediante una proyección que oculta y destaca rasgos de éste. Como D. E. Cooper (1986) ha señalado, la idea básica tras la concepción de Black es la del modelo científico. Ciertamente los ejemplos de metáforas paradigmáticas que Black considera



no son sino la crema lingüística de ciertos modelos científicos. Para Black, tras una buena metáfora se encuentra un modelo que puede organizar un campo de investigación, como el modelo hidráulico de la electricidad (la electricidad como un líquido). En última instancia, el valor de una metáfora reside en ser el germen fructífero de teorías e hipótesis, en constituir una fuente sugerente de ideas allí donde la teorización directa es difícil, por la novedad del objeto o la inmadurez de la disciplina. Pero en las metáforas de la vida cotidiana, muchas de las tesis de Black resultan sencillamente irrelevantes. En ellas no existen esos 'complejos inferenciales' que son típicos de las metáforas científicas. Son más concretas, más puntuales, más inmediatas. No se puede hablar de ellas relacionándolas con la noción de *modelo*, por la sencilla razón que su propósito no es el de modelar una realidad en términos de otra, a través de una transferencia de ese complejo de implicaciones. Bien es cierto que se podría argumentar que esa 'modelización' de las metáforas comunes conviene más bien a las metáforas sistemáticas que han analizado G. Lakoff y M. Johnson (1980), pero existen al menos dos objeciones para la aplicación del análisis de estos autores (Cooper, 1986): ante todo, hay que tener en cuenta que la concepción de M. Black no reconoce como auténticas metáforas las expresiones lexicalizadas que, en algún momento anterior, fueron efectivamente metafóricas, mientras que precisamente este tipo de expresiones es el que preocupa a Lakoff y Johnson. Esta objeción se podría salvar introduciendo la dimensión temporal, diacrónica: si bien *ahora* no son metafóricas, en algún momento del desarrollo de la lengua lo fueron, de tal modo que, si la función que les dio origen fue la de conceptualizar un ámbito de la experiencia cotidiana, esa función proporciona también una *explicación* de la existencia de la metáfora lexicalizada. La lexicalización no es sino el índice del *éxito social* de una metáfora, pero ese éxito, aunque disipe la metaforicidad de la expresión, no puede afectar a la naturaleza de la explicación de su existencia. La cuestión es: ¿tienen las metáforas cotidianas, lexicalizadas o no, la función que Black considera paradigmática de las metáforas científicas, la de modelar un ámbito de la experiencia?

La segunda objeción a este tipo de enfoque apunta más directamente al meollo de la cuestión. Para Lakoff y Johnson, la explicación de las metáforas reside en que éstas proporcionan una *comprensión* de experiencias que no se puede conseguir de ningún otro modo, de tal forma que la propia percepción de la realidad resulta afectada (*modulada* es el término de moda). Recuérdese lo que dicen a este respecto: «La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra» (Lakoff y Johnson, 1980, pág. 41, trad. esp.). Pero, si así fuera, se seguiría que las metáforas determinarían unívocamente la comprensión: por ejemplo, no podríamos comprender la noción de inflación sino a través de la metáfora 'la inflación es un enemigo'. Pero esto no es cierto: en muchas ocasiones la comprensión de un concepto excluye la utilización de tales metáforas. Entender la inflación significa comprender un concepto económico, al cual



se puede acceder, entre otras maneras, de forma literal, estudiando la economía de mercado, por ejemplo. De tal modo que «la metáfora del enemigo no proporciona comprensión en el sentido relevante de penetración teórica en el funcionamiento de la inflación, no en una forma siquiera remotamente parecida a la que se podría afirmar de un modelo económico de competencia perfecta, por ejemplo» (D. E. Cooper, op. cit., pág. 147). La comprensión que proporcionan las metáforas cotidianas no es por tanto la comprensión que se desprende de las metáforas científicas, entre otras cosas porque aquéllas están teñidas de sentimientos o actitudes culturales no presentes, en principio, en estas últimas.

Finalmente, se pueden suscitar dos tipos de problemas de orden lingüístico que caen fuera del alcance de la concepción de M. Black: en primer lugar, la concepción de Black se basa en las expresiones metafóricas en sentido estricto, dejando al margen todo tipo de expresiones que, metonímicamente, son también rotuladas como metafóricas en la filosofía contemporánea del lenguaje, como por ejemplo la sinécdoque y la propia metonimia, con todas sus variedades. En el caso de estas expresiones, es evidente que no tiene sentido plantearse la modelización en la forma en que Black propuso. En segundo lugar, Black se limita a considerar la forma canónica 'A es B', donde la metaforicidad reside en el predicado 'es B', «pero existen incontables preferencias metafóricas que no tienen siquiera la forma apropiada para que la pregunta tenga sentido» (Cooper, op. cit., pág. 148). Por ejemplo, la afirmación (S. Dalí) «Yo soy la Gioconda» no se puede analizar en términos de la concepción de M. Black como si S. Dalí fuera el 'filtro' a través del cual vemos a la Gioconda, o a la inversa. En general pocas metáforas poéticas pueden ser analizadas al modo propuesto por M. Black, y resultaría abusivo suponer que las metáforas poéticas, incluyendo las que se producen en la vida cotidiana, son un subproducto o residuo de las metáforas 'cognitivas', por decirlo así. Cooper recuerda que la metáfora ha sido utilizada, en la literatura y el arte modernos, con propósitos estrictamente opuestos a los cognitivos, esto es, con la intención de diluir el sentido de realidad, para difuminar la dualidad texto/mundo, como un medio para exorcizar la opacidad del propio lenguaje.

La concepción de M. Black y todas las que, bajo su influencia, pueden calificarse de «cognitivistas», son valiosas, pero parciales. Al destacar las utilidades cognitivas de una forma casi obsesiva, descuidan o menosprecian otras que podrían iluminar la compleja naturaleza de las expresiones metafóricas. En particular, descuidan «el lugar del habla metafórica dentro de las relaciones personales y sociales» (D. E. Cooper, op. cit., pág. 152), cuyo análisis podría ayudar a conseguir una imagen más completa y auténtica del fenómeno metafórico.

Dentro del ámbito de las relaciones humanas y personales, la función 'retórica' de la metáfora que con más detenimiento se ha analizado es la del cultivo de la intimidad. Intimidad en el sentido de experiencia exclusivamente vivida, pero compartida; intimidad pues que no afecta sólo al individuo,



sino a su relación con otro u otros con los que puede 'formar sociedad' para propósitos socio-comunicativos. ¿En qué consiste tal intimidad? ¿Cómo se alcanza mediante un instrumento lingüístico, como la utilización de metáforas?

Para responder a estas preguntas, hay que tener en cuenta ante todo que de lo que se está hablando es de las metáforas 'creativas', esto es, metáforas que son ideadas sobre la marcha, en el transcurso del intercambio comunicativo, o de metáforas convencionales, pero creativamente aplicadas. En cualquier caso no se trata de las metáforas lexicalizadas en que basan sus opiniones G. Lakoff y M. Johnson, habla convencional que es capaz de cultivar multitud de cosas, excepto la intimidad en el sentido que nos interesa. Tampoco se trata de la intimidad que se alcanza en los intercambios lingüísticos convencionales. Todo el que sepa algo de sociolingüística tiene conciencia de que el uso del lenguaje es un marcador social de primera importancia, el medio fundamental por el que nos identificamos con nuestros iguales y nos diferenciamos de otros semejantes. Mediante el lenguaje aprendemos a conocer y reconocer los grupos a los que pertenecemos y a advertir nuestras diferencias con respecto a otras comunidades de comunicación. Nuestra conducta lingüística está impregnada de indicaciones que permiten nuestra identificación social y nuestra personalidad comunicativa. La variación y las variedades lingüísticas manan de esa fuente social, son las funciones que mueven la evolución de la lengua, los dialectos, las jergas, etc.

En cualquier comportamiento lingüístico, por muy literal o convencional que sea, son reconocibles los aspectos que desempeñan la función de identificación social, desde los fonológicos o los pragmáticos. Toda muestra de conducta tiene como resultado, si los guiños lingüísticos funcionan correctamente, la consecución de un cierto tipo de intimidad, en un sentido muy general. El oyente reconoce como par igual al hablante, o no, y en ese sentido lo introduce en su propia comunidad comunicativa, o lo excluye de ella. Pero la intimidad de que se habla cuando se hace residir en ella una de las funciones comunicativas de la metáfora no es tan general ni, en un cierto sentido, tan externa. Más bien parece funcionar en el nivel interior a la propia comunidad comunicativa, siendo por tanto más personal que social, más individual que colectiva. En realidad, la comunidad comunicativa que puede ser pertinente para considerar la metáfora bajo este prisma se puede reducir a dos personas, hablante y oyente. La cuestión es que hablante y oyente alcancen ese momento de intimidad a partir de una coordinación de sus actividades lingüísticas (productivas, interpretativas) que va más allá de lo que habitualmente se requiere. La metáfora puede verse así como una especie de invitación por parte de quien la produce, una sugerencia tácita para participar en un juego de agudeza y penetración que, como una danza, requiere la armonía de los 'movimientos' de los participantes. Es una propuesta para realizar un esfuerzo conjunto y extraordinario, sobreañadido al que exige la comprensión del habla corriente, pero que pide habilidades que no se encuentran mucho más allá de la competencia media de los



miembros de una comunidad: «El hablante figurativo está inmerso en un proyecto social complejo. Está haciendo una demostración de un nuevo lenguaje, reclutando hablantes y estableciendo una relación vital con los correspondientes reclutas. La forma pertinente de relación con el hablante es adoptar su metáfora, o extenderla en un sistema. Se convierte uno en un 'colega' desarrollando el metaforés» (H. Skulsky, 1986).

De hecho, la competencia que es necesaria para participar en el juego metafórico se reduce a dos componentes: 1) reconocer la expresión como metafórica, y 2) desentrañar la metáfora, esto es, captar la relación que permite referir a lo metaforizado con lo metaforizante. Se puede pensar que esta competencia es extraordinaria en la medida en que va más allá de las tareas interpretativas del auditorio: asignar referentes a las expresiones que refieren (utilizando el conocimiento contextual), captar el significado conceptual de los términos empleados, averiguar la fuerza ilocutiva con la que son proferidos, etc. Pero es precisamente ese carácter relativamente extraordinario el que constituye el cemento con que se liga la intimidad hablante/auditorio. Si la interpretación de las expresiones requiere siempre, en el contexto dinámico de la interacción, la entrada en funcionamiento del conocimiento del contexto, esa presencia parece aún más urgente en el caso de la interpretación metafórica. En ciertos casos extremos, ni siquiera se puede *reconocer* una expresión como metafórica a menos que la interpretación incluya como premisas piezas de ese conocimiento contextual. Existen ciertos mecanismos generales, relacionados con los principios comunicativos, que guían al auditorio en el reconocimiento de una expresión como metafórica, pero tales mecanismos no determinan la interpretación que, en cada caso, es la correcta. Para ello se requiere *conocimiento contextual específico*, al menos cuando se trata de metáforas con escaso grado de convencionalidad (o alto de creatividad). Ese conocimiento contextual requerido para la interpretación es, por supuesto, *gradual* con respecto a la especificidad. En su extremo más general, puede consistir en conocimientos de supuestos, creencias, valores, culturalmente difundidos en una comunidad, de tal modo que la novedad del uso de metáforas basados en él resida más en la aplicación que en la elaboración. En tal caso, se podría decir que la metáfora empleada no sólo sería reconocible como tal por hablante y auditorio en esa ocasión particular, e interpretable correctamente en ella, sino que podría haber sido empleada y comprendida por cualquier miembro de la comunidad lingüística a la que pertenezcan hablante y oyente en la ocasión en cuestión. En ese sentido, sería mínimo el carácter extraordinario del proceso de elaboración y comprensión de la preferencia metafórica, y mínima asimismo su incidencia en la cimentación de la intimidad hablante/auditorio.

En cambio, en el otro extremo de la escala, se encontrarían las metáforas para cuya comprensión sería necesario el acceso a un conocimiento contextual que sólo hablante y auditorio poseen. En tal caso, la preferencia metafórica es literalmente *opaca* para el resto de la comunidad lingüística,



porque carecería del instrumento necesario para operar la interpretación correcta. En este extremo radical, la comunidad lingüística *pertinente*, desde el punto de vista interpretativo y productivo, es solamente la formada por el hablante y su auditorio.

La intimidad hablante/auditorio tiene, a lo largo de toda la escala, una misma causa, la apelación a un conocimiento compartido. Es inversamente proporcional a la especificidad de ese conocimiento: cuanto más general sea el conocimiento, cuanto mayor la comunidad que a él tiene acceso, será menor el efecto retórico de crear intimidad, se asemejará más al lenguaje literal que, en principio, es susceptible de ser comprendido por todos los hablantes de una lengua. Y a la inversa: cuanto más concreto y especial sea el conocimiento que nutre la metáfora, cuanto más *personal* sea su naturaleza, tanto más contribuirá a reforzar en hablante y auditorio el sentimiento de formar una comunidad exclusiva y excluyente de comunicación.

Como bien saben los sociólogos en general, y los sociolingüistas en particular, todo proceso de formación de una personalidad está construido con dos materiales: identificación y exclusión. Si el uso del lenguaje nos sirve para alcanzar una identidad (en realidad, muchas identidades), debe incorporar esos dos aspectos: nos ha de servir para identificar a nuestro grupo e identificarnos ante él, y nos ha de permitir *negar*, aunque sea implícitamente, nuestra pertenencia a otros grupos. La utilización de ciertas metáforas puede constituir en ese sentido una contraseña social, que puede situarse en el mismo nivel, en cuanto a su función, que el uso de una jerga. Del mismo modo que ésta aísla y delimita un grupo social, el lenguaje metafórico puede remitir a las señas de identidad lingüística y social, que han adquirido individualidad a costa de otras.

De todos modos, es evidente que, por una parte, ni la metáfora es el único medio para alcanzar identidad lingüística ni, por otra, es un instrumento autónomo para conseguirla. La metáfora, desde este punto de vista, forma parte de un repertorio de medios lingüísticos en general, retóricos en particular, que incluye el empleo de la ironía, de las jergas, del humor. En todos ellos se puede rastrear esa función de establecer vínculos de complicidad entre hablante y auditorio, y en todos ellos opera más o menos el mismo mecanismo: la remisión a un mundo común de conocimientos, creencias, actitudes. Por lo demás, la metáfora no sería efectiva en la realización de su función si el esfuerzo interpretativo suplementario que exige fuera sólo eso, la entrada en juego de elementos del conocimiento compartido por hablante y auditorio. Pero esa remisión ni es puntual ni neutra: la sobreexigencia interpretativa es también la invitación a entrar en un mundo de creencias y valores conjuntamente contemplado. La interpretación de la metáfora desencadena así un efecto de eco, que reverbera por los perfiles de nuestra fisonomía conceptual. La preferencia de una metáfora es por tanto el recordatorio de que no sólo se tiene en común esta o aquella migaja de conocimiento, sino todo un mundo o forma de vivir compartida. Es al







Karl Kraus

## Escritos

Edición de José Luis Arántegui



Karl Kraus, *Escritos*.

Traducción y edición de Jose Luis Arántegui, 200 págs. 5 ilustraciones.

*Indice:* 1. Moralidad y criminalidad. 2. La caja de Pandora. 3. De la papelera. 4. El terremoto. 5. El mundo de los carteles. 6. La piel de castor. 7. La muralla china. 8. La cuestión cretense. 9. El pequeño Brockhauss. 10. Los hijos de la época. 11. Conrad von Hötendorf. 12. Psicología no autorizada. 13. Aun así es judío. 14. El hombre agonizante. 15. Muerte y tango. 16. En esta gran época. 17. Metamorfosis. 18. Ante un surtidor. 19. En eterno recuerdo. 20. Nuestra experiencia histórica. 21. La aventura tecnorromántica. 22. El juicio final. 23. Epitafio. 24. Franz Jasey. 25. Yo. 26. Viaje anunciado a los infiernos. 27. Hora nocturna. 28. Repercusiones y consecuencias de la revolución rusa en la cultura mundial. 29. Preciosismos. 30. Promesa. 31. El banquete de Timón. 32. La lengua. *Apéndice:* Karl Kraus (1874-1936), y J. L. A., Bibliografía, J. L. A.



# EL MENSAJE VISUAL Y LA PRODUCCIÓN SIMBÓLICA

Cristina Santamarina

## 1. *La imagen como mensaje: el discurso visual*

Nuestra dificultad ideológica inicial consiste precisamente en que tendremos que explicar lo obvio; pues la imagen, lo visible, se nos manifiesta como lo real, lo autoexplícito. Debemos entonces mostrar primero que «lo obvio» es, en realidad, «lo obviado» por un parti-pris cultural: aquel «ver es conocer», atributo de nuestra cultura que ha hecho «innecesaria» una teoría de *la imagen visual* poner a ésta como *forma paradigmática de la evidencia*.

Al cobrar espesor ontológico, el «inicial puente visual hacia el mundo» deviene una verdadera «barrera visual»: pierde transparencia, o sea, se vuelve él mismo visible.

Y al recuperar identidad diferenciada de aquéllo a lo que alude sin dejar de aludir a ello, la imagen comienza a definir su dimensión de mensaje: es un objeto cuya especificidad consiste precisamente en remitir a otro. Su realidad es ser lo que no es. *La realidad se le presenta al hombre siempre a través de rasgos incompletos, que tienen la misión de representarlo en su totalidad*.

*Toda imagen es un signo*: en ese sentido no sólo los «signos» son signos.

Y la fuerza significativa mayor la poseen aquellos signos que no se evidencian como tales, los espontáneos, es decir, los de mayor efecto o



alusión representacional. Si la palabra es aquel objeto que se disuelve en el logro de su eficacia, pues desaparece como tal en el momento que más refiere y se confunde con lo mentado, con lo ausente, la imagen es la forma más extrema de la palabra.

De todos modos, esta identidad de signo que asignamos a la imagen sólo proviene de algo que podemos considerar una «perogrullada esencial», como lo es —en el fondo— toda verdad filosófica: para el hombre todo es sentido, nada carece de él, está condenado a encontrar un sentido en cuanto le rodea, por más natural, espontáneo y ajeno a sus propios productos culturales que esto sea. Pues el sentido no es precisamente una propiedad de los objetos sino un producto de una actividad humana, atributo antropológico esencial y por ende, dimensión fatal, omnipresente en toda experiencia humana. De donde, el hecho de que no sólo «signifiquen» los mensajes intencionales y que la conciencia no sea el único ni el más importante agente de la significación.

El mundo de los signos inconscientes constituye —como en el témpano su parte sumergida— el de mayor volumen semiótico. Toda experiencia humana (consciente o inconsciente; voluntaria o espontánea; directa o mediada) reviste una dimensión semiótica. Nada está privado de sentido, por equívoco que éste sea.

Y hay mensaje hasta en el silencio. En aquello que pareciera haber sido evacuado de sentido. Para jugar con las palabras, método que rara vez nos aleja de lo real, podríamos sostener que es precisamente en el momento de la pérdida del sentido cuanto éste se hace presente con más fuerza para enfrentar al hombre a su condición.

La mirada del sentido instala en la realidad vacía los fantasmas ausentes haciéndolos visibles e invistiendo a lo real con la jerarquía de signo de lo humano.

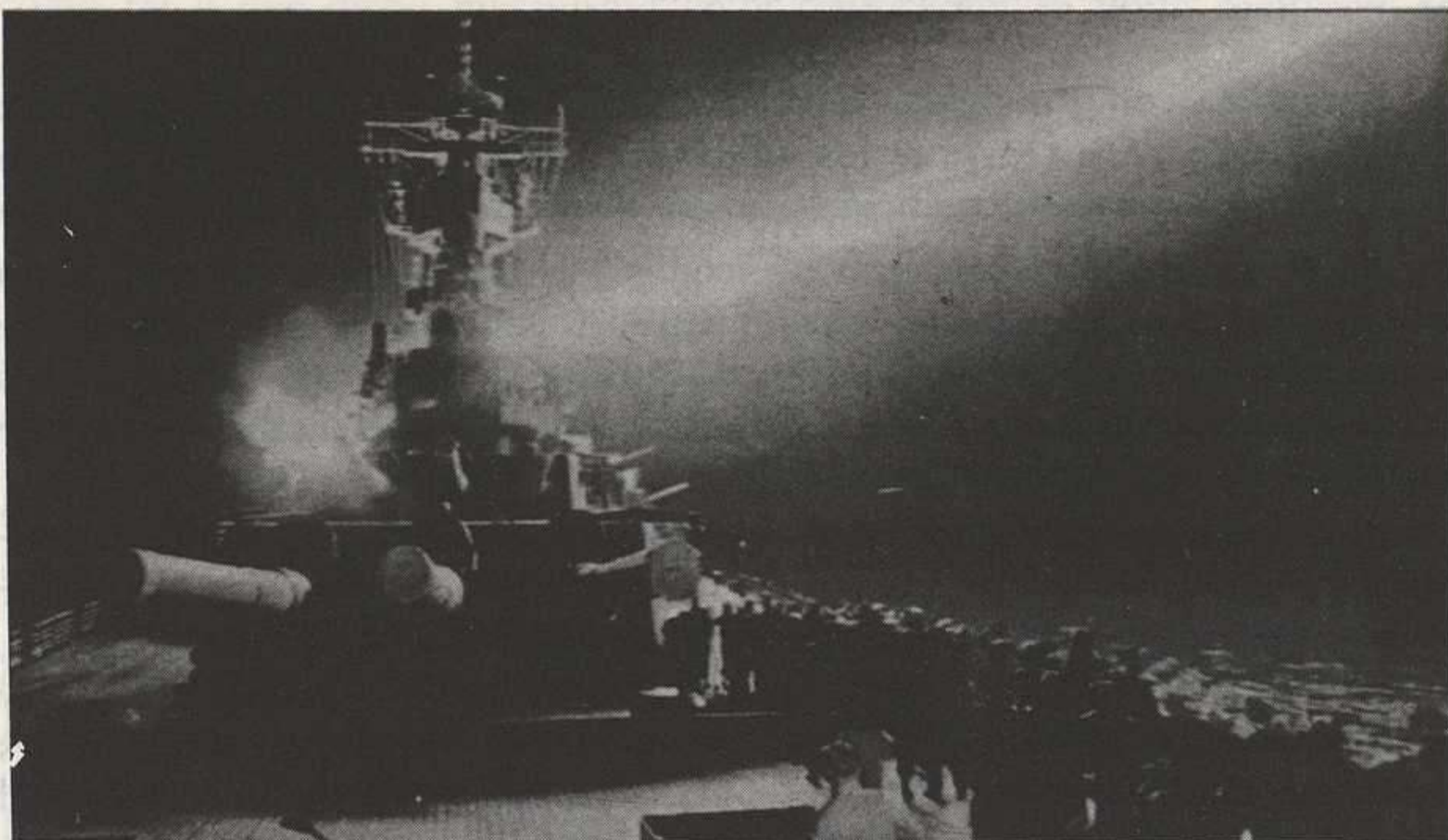
Desde este punto de vista podemos afirmar que ningún mensaje es «natural» aunque su referente sí lo sea.

Ni los mensajes aparentemente privados de emisor, como el paisaje natural, son «naturales». El sentido de una realidad cualquiera es siempre producto de una actividad donante de sentido.

La idea más elemental —y aún su imagen— son resultado de una actividad social de segmentación y asociación de representaciones. «Unidad» y «conjunto» son operaciones lógicas culturalmente determinadas. Y esta actividad se realiza conforme a principios que en última instancia constituyen las leyes de generación de la cultura que las realiza.

Cada cultura ordena al mundo —es decir, le otorga un sentido— conforme a su propia matriz interna. Lo «real» se nos muestra a través de su imagen, siempre como una estructura buscada y organizada, como una compleja red de articulaciones entre sentidos, no entre «cosas» o, mejor dicho, entre «unidades de sentido de las cosas». Ninguna imagen se constituye fuera de su sentido, pues al organizarla COMO TAL la estamos constituyendo como entidad y, por ende, segregándola, aislándola del





conjunto de las demás, identificándola por oposición al resto, dándole un sentido respecto del todo.

La imagen, como la palabra, hace pronunciable a la realidad que, en sí, es muda e indiferenciada.

En tanto constitución y articulación de sentidos, la imagen se nos manifiesta entonces también como «discurso». Cada «*cuadro visual*» constituye un fragmento del texto total de nuestro «*mundo visible*». Y la segmentación del «*todo visible*» en un «*cuadro visual*» es ya una operación semiótica. Operación que presupone la descomposición y articulación del cuadro visual en sus componentes elementales.

La «instantaneidad» con que dicha operación se realiza no implica en absoluto su eliminación (tal como tampoco las elimina del lenguaje). La ilusión de inmediatez de lo real a través de la imagen es mero fruto de la eliminación de las mediaciones (operaciones psico-semióticas) del campo de la conciencia, su subliminalidad.

Mostrado su carácter de producto de operaciones psicoculturales concretas, la imagen deja de ser «la presencia espontánea de lo real en mí».

Pasa a constituir materia significante producida por la actividad psíquica cuya especificidad consiste precisamente en ocultar su propio carácter de «*producida*», sus condiciones de producción.

Se dio un gran paso cuando se comprendió que *la fotografía* no sólo «registraba», sino que, al igual que la pintura componía, «retrataba», es decir que *construía la imagen conforme a una legalidad determinada*.

Podemos dar un segundo paso y afirmar ahora que la mirada misma también compone, al igual que la fotografía y la pintura. Y hasta tal punto lo hace que es precisamente la mirada la práctica semiótica que hace posible ambas.



## 2. Mensaje y código: sintagma y paradigma

Entendida como mensaje, sobre la imagen recae uno de los postulados fundamentales de la teoría de los signos: no hay posible mensaje sin código pues éste constituye su condición primera de producción.

Es precisamente el concepto de «código» el que permite llenar el hiato intencionalmente producido entre imagen y sentido y que inicialmente salvábamos con la idea de «relación de alusión»; y decir que las relaciones entre ambos son relaciones tan codificadas como las que entabla el lenguaje o cualquier otro sistema de signos.

El concepto «código», una de las categorías de mayor efecto transformador en el pensamiento teórico contemporáneo, dista —no obstante— de haber logrado univocidad. En su migración a través de terrenos teóricos distintos, si bien conexos (teoría de la información y cibernética, lingüística y semiótica, etc.) ha ido adhiriendo connotaciones diversas muchas veces confusas; confusión proveniente, sin duda, de la heterogeneidad y complejidad de los distintos objetos semióticos con que se clarea cada disciplina particular.

La diversidad amplísima de variedades semióticas y el muy distinto grado de complejidad entre las mismas es lo que hace que el carácter de «codificado» del hecho semiótico no aparezca en todos los casos con el mismo grado de evidencia. Éste es el caso de nuestro objeto, la imagen que obviamente forma parte del grupo de los más «naturales». Y no es casual que la investigación teórica haya podido construir el mismo concepto de código con mayor éxito allí donde dicho carácter de «codificado» era más obvio: en los sistemas semióticos más «artificiales» y simples tales como los sistemas artificiales.

En la voluntad de producción de una plataforma categorial común para todos los fenómenos semióticos que constituya a la semiología en disciplina totalizadora y autónoma (o sea, con objeto teórico propio) chocamos entonces con un primer obstáculo: la heterogeneidad entre los modos de manifestación empírica de su objeto (los sistemas de signos).

Se comprenderá entonces que el concepto *código* reivindicable como válido igualmente para la totalidad de fenómenos semióticos (o sea un concepto específicamente semiológico de «código») resulta de difícil construcción, pues este concepto hereda las divergencias de rasgos que oponen entre sí a dichos fenómenos.

Estas divergencias de rasgos se presentan en las distintas definiciones del código, donde se observan oposiciones de caracteres tales como: «sistemas de reglas/normas sistematizadas»; «social anónimo/grupal o individual»; «inconsciente/consciente»; «natural/artificial»; etc.

Hecha esta reserva, podemos de todos modos reivindicar como teóricamente válido el presupuesto de que a la base de todo fenómeno semiótico opera un mecanismo común que precisamente permite que se lo reconozca



como tal y que dicho mecanismo es *la codificación en tanto condición de producción de un mensaje*, cualquiera éste sea.

Un código es un sistema de unidades de sentido y relaciones en virtud de las cuales se define el sentido de las primeras. Todas las unidades tienen definición relacional, en función del sistema, o sea que el sistema es la condición de producción del sentido.

En principio, podemos denominar signos a dichas unidades (cualquiera sea el sistema al que pertenecen) y «reglas de selección y combinación» a aquellas relaciones por las cuales dichos signos componen el mensaje.

Para ilustrar con el sistema de signos por excelencia, el lenguaje, transcribiremos unos párrafos de Roman Jakobson, donde estos conceptos quedan claramente explicitados:

«Hablar implica *la selección* de ciertas entidades lingüísticas y su *combinación* en unidades lingüísticas en un más alto grado de complejidad. Esto se ve inmediatamente a nivel lexical: el locutor elige las palabras y las combina en frases conforme al sistema sintáctico de la lengua que utiliza; las frases a su vez son combinadas en enunciados».

«Todo signo lingüístico implica dos modos de ordenamiento:

1. *La combinación. Todo signo está compuesto de signos constituyentes y/o aparece en combinación con otros signos.* Esto significa que toda unidad lingüística sirve al mismo tiempo de contexto a las unidades más simples y/o halla su propio contexto en una unidad lingüística más compleja. De donde se sigue que *toda combinación efectiva de unidades lingüísticas las relaciona con una unidad superior: combinación y contextura son las dos caras de una misma operación.*
2. *La selección. La selección entre los términos alternativos implica la posibilidad de sustituir uno de los términos por otro equivalente al primero en un aspecto y 2diferente en otro.* De hecho, *selección y sustitución son las dos caras de una misma operación».*

Siendo, en este nivel de análisis, absolutamente válida nuestra analogía con el lenguaje, podremos sostener que toda experiencia semiótica presupone una selección de elementos de un repertorio (paradigma) y una combinación de dichos elementos en un determinado orden (sintagma) y el sentido del mensaje surge entonces del entrecruzamiento de ambas operaciones: las paradigmáticas y las sintagmáticas.

Recordemos entonces que un *paradigma es un repertorio de unidades semióticas* correspondientes a *distintos contextos semióticos pero articulados por analogía* en función de un parámetro cualquiera; y un *sintagma es la articulación de distintas unidades en un contexto semiótico único.*

Dichas categorías constituyen las operaciones elementales de toda acción semiótica, definiendo los dos modos de encadenamiento simultáneo de un sentido:

1. *La asociación del signo con los signos que por similaridad integran los mismos paradigmas que éste pero ausentes en el mensaje* (de allí relaciones «asociativas» o «in absentia»).



2. *La articulación del signo por contigüidad con los otros signos presentes en el mensaje constituyendo un paradigma* (de allí, relaciones «sintagmáticas» o «*in praesentia*»).

### 3. *La simbolización en la base de la producción semiótica*

Obviamente, en el desarrollo de una semiótica de la imagen, son múltiples las categorías que habría que hacer entrar en juego. Hemos presentado sólo algunas de las fundamentales: aquellas que rápidamente nos conduzcan a un esbozo de explicación de la gestión de la imagen, omitiendo deliberadamente desarrollos descriptivos o puramente clasificatorios.

Apuntamos —si bien incipientemente— no a una «anatomía de la imagen» sino, en todo caso, a una «etiología de la imagen». O sea, no nos interesa su descomposición puramente analítica sino el descubrimiento de sus condiciones de producción.

En esa búsqueda, debemos seguir el camino que nos marca cualquier reflexión sobre la génesis del sentido, en tanto —como vimos— la imagen era una de sus manifestaciones.

Y no podemos hablar de génesis del sentido sin hablar de deterioro o entropía del sentido. Pues éste —lejos de constituirse en un principio de una vez y para siempre— constituye una dimensión antropológica esencialmente histórica, o sea, en permanente transformación.

El signo, como cualquier otra herramienta de la utilería cultural, también se gasta, pierde eficacia, se desdibuja, degrada, se deteriora.

De donde la práctica cultural en general —esa gigantesca semiosis— no sólo es intercambio y consumo de sentidos sino también producción y reconstrucción de sentidos.

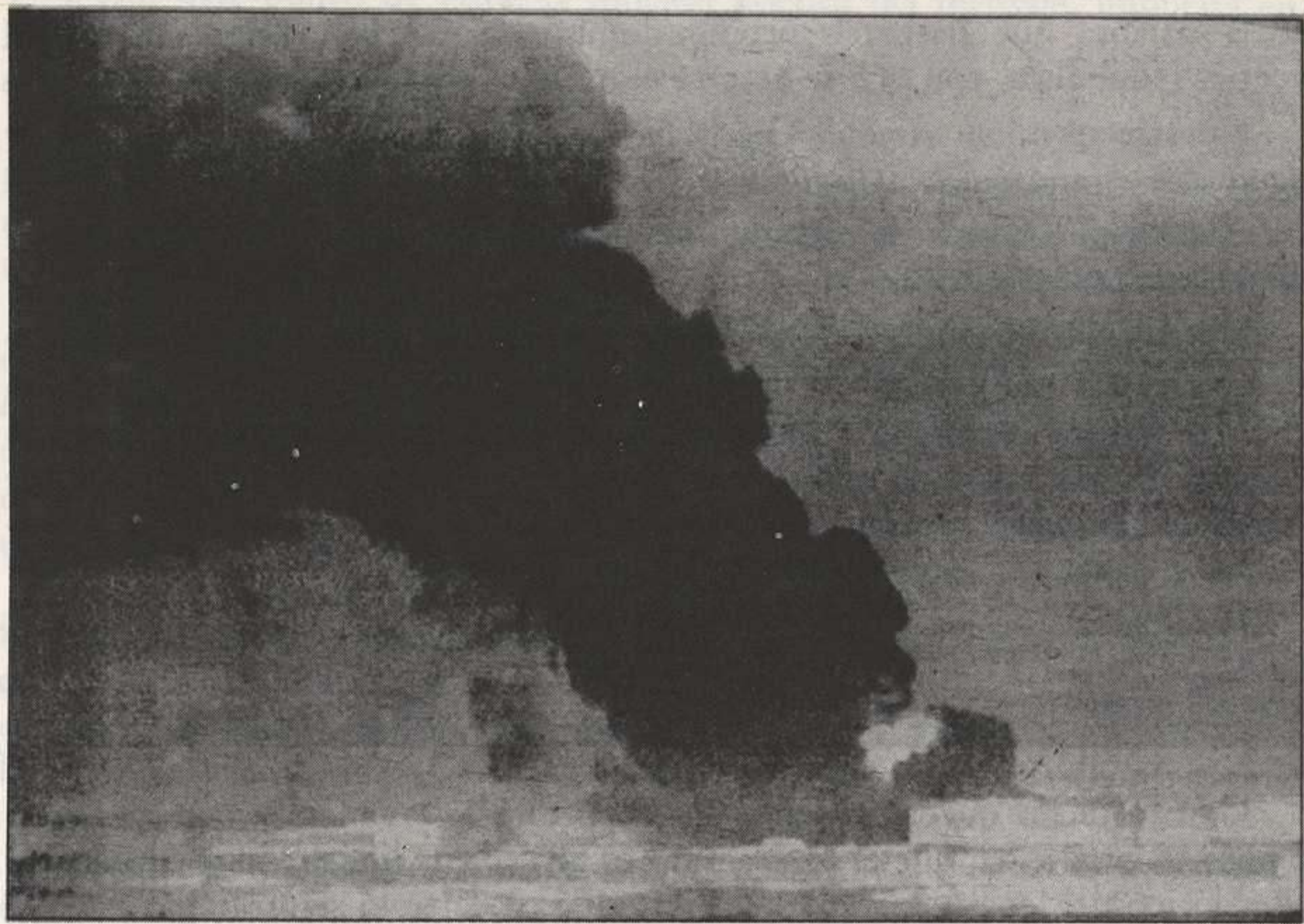
Es precisamente en esa «insatisfacción sémica» que acompaña al acto de comunicarse, esa sensación de permanente deseo incumplido donde se encuentra el motor de la labor sémica y la razón de su carácter de verdadera «compulsión del habla hacia la lengua», implícita en la búsqueda permanente e inevitable de originalidad.

¿Cómo se gesta entonces un sentido? Propondremos una fórmula elemental que luego criticaremos pero que sirve de punto de partida. Todo sentido nace como sustitución de sentidos previos.

Toda experiencia filológica (especie de paleontología de lo verbal) remite a esta constatación: en cada punto de llegada a un origen se halla un desdoblamiento que remite a nuevos orígenes. Y así en una cadena infinita que se pierde en la oscuridad del pasado. Todo signo, hasta el más unívoco, reconoce un pasado equívoco, «arbitrario», donde una asociación —aparentemente «ilícita»— fusionó dos sentidos análogos o contiguos para formar el nuevo.

Nada más claro para ilustrar este desdoblamiento infinitesimal del signo que el rastreo etimológico realizado a través de una exploración de





diccionario: nunca obtendremos una verdadera satisfacción; toda constitución de un sentido cristalizada en una «palabra» se nos manifiesta arbitraria, fuertemente poética, nada «lógica», ni objetiva, antojadiza, contingente, poco «seria», etc.

El sentido, lejos de ser una esencia trascendente e inmutable que acompañe desde afuera la historia de los hombres, más bien constituye la huella simbólica de todos los accidentes concretos de esa historia. Y si el lenguaje constituye, como suele decirse, un «tesoro cultural» no lo es sino porque en él han quedado estampados todos aquellos momentos en que la existencia de un pueblo fue sacudida por la historia; y la historia —a riesgo de acentuar el idealismo— es la historia del sentido.

Podríamos repetir la experiencia cuantas veces quisiéramos y llegaríamos siempre al mismo resultado: en ningún punto de nuestro itinerario la palabra se nos logra fundir definitivamente con la idea de la cosa, o tener con ella un diálogo biunívoco. Siempre la relación se manifestará como convencional y con grandes márgenes de polisemia.

La etimología (en el sentido ingenuo del consultor de diccionarios) no es sino la práctica de la ilusión de acceso a lo real por el camino de la pristinación del lenguaje: jugando con la escatología podríamos aceptar que «al principio fuera el Verbo»; pero lo que seguramente jamás sabremos es cuáles fueron las palabras pronunciadas.



La simbolicidad es hasta tal punto una suerte de esquizofrenia crónica de la palabra que hasta su propio nombre la padece: veamos la fuerza poética, simbólica, con que se gestará el mismo término «símbolo».

Nuestro término «*símbolo*» podríamos definirlo como una «*sustitución de signos por asociación de sentidos*».

El primer «origen» del término se ubica en el latino «*symbolus*» (signo de reconocimiento).

Los latinos le deben el vocablo a los griegos (que en más de un campo constituyen su «etimología»): «*SUNBALLO*».

Los griegos llamaban «*sunballo*» a un medallón de terracota que los amigos partían antes de marchar a la guerra para, al regresar, reconocerse juntando las partes. Porque «*sunballo*» es «reunir», «juntar»; y porque «*sun*» es con y «*ballo*» es «arrojar» (en el sentido de «poner»).

El griego, a su vez, «origen» de nuestra identidad cultural nos da una bellísima muestra de la fusión de palabra, símbolo y poema en un sólo gesto: donde la lógica se brinda como dócil y eficaz instrumento de la pasión.

Con lo dicho queda señalada una hipótesis de las más fuertes en torno a nuestro problema: que el símbolo no es una forma límite, «expresionismo» anecdótico del lenguaje, sino el estadio infantil de todo signo lingüístico, su modo de nacer; tesis que sostendremos como válida para todo tipo de signo, incluida la imagen.

De donde que el lenguaje simbólico no constituye una forma marginal o aleatoria del lenguaje sino su modo específico de constitución, su «capa» germinativa: en sentido estricto, la frase «lenguaje simbólico» es una verdadera redundancia. Precisamente, la atribución de carácter extraordinario a la práctica poética (la «poesía» en sentido corriente) es lo que vuelve invisible la función poética (en sentido teórico), presente en todo hecho de lenguaje y, básicamente, en el hecho estructural de su fundación.

La transparentización de la poética, la ilusión de su carácter de «extraordinaria» («asunto de poetas») hace invisible el trabajo sobre el mensaje (función poética) presente en todo hecho del lenguaje, eliminándolo como mediación y consolidando aquella «ilusión realista» de la palabra.

Corresponde ahora que realicemos una relativización de la idea de «sustitución», en tanto ésta propone cierta connotación de «trasvasamiento estático» que no hace justicia al fenómeno considerado.

El deterioro de la capacidad semántica de un signo no es mero deterioro de la fuerza alusiva del significante sino del sentido mismo al que éste alude. A la base de la gestión permanente del lenguaje no se halla la voluntad de recuperar el sentido perdido, sino de recrearlo del único modo posible, transformándolo.

Y en esto reside nuestra relativización del concepto de sustitución: ésta no consiste en un simple trueque o trasvasamiento del mismo sentido de un signo a otro, sino de la creación de un sentido nuevo.



Desde este punto de vista, la función poética del mensaje, implícita en la práctica simbolizante no es una mera operación formal. La retórica jamás es abstracta (si abstracción es, como suelen predicar los críticos de arte, «forma pura»); pues la mueve siempre una voluntad de sentido, y hasta podríamos sostener lo contrario: que la práctica poética es precisamente la menos abstracta entre las funciones semióticas, en tanto consiste en la transformación por la cual se constituye, se da nacimiento al sentido.

Desde el ángulo de la teoría podemos apuntalar entonces una consigna de acción en lo cultural: *no hay ningún sentido que no surja del trabajo de la forma*. La crítica abstracta al formalismo recae en un nuevo idealismo: la creencia en la existencia de un sentido por encima y más allá de toda forma concreta; o en que ésta surge natural espontáneamente, como mero reflejo de un sentido (o «contenido») que le preexiste.

Con este comentario no pretendemos una apelación al retorno del formalismo, sino, más drásticamente, recordar que —en sentido estricto— nunca hemos salido de él ni hubiéramos podido hacerlo, lo único que ha cambiado en esta dimensión simbólica de lo cultural es el modo en que los hombres lo han representado.

#### 4. *Metáfora y metonimia en los polos de la simbolización*

Instalados ya en el terreno de la simbolización como capa generativa del sentido lingüístico, se impone que veamos ahora cuáles son las estructuras fundamentales del mecanismo simbólico.

Para ello tendremos que recuperar aquellas categorías básicas expresadas por las polaridades «selección/combinación», «paradigma/sintagma», «similitud/contigüidad», que postulamos como «privilegiadas pues poseen una transcendencia teórica fundamental en nuestras hipótesis posteriores».

Dichas polaridades, en tanto constituyen o están relacionadas con las operaciones elementales del «hablar» (1), tendrán inevitablemente algún modo de presencia en la gestión misma de la palabra, o sea, el símbolo. Esta articulación es nítidamente demostrada por Roman Jakobson en el citado artículo sobre la afasia donde, preguntándose por «qué aspectos del lenguaje son alterados en las diferentes especies de tal desorden», desemboca en las dos perturbaciones básicas que permiten clasificar a la afasia en dos tipos: «la perturbación de la *similaridad*» y «la perturbación de la *contigüidad*». Sintéticamente podemos apuntar que la afasia por trastorno de la similaridad se manifiesta como dificultades para la sinonimia, la definición (frases ecuacionales: «a» es «b»), la poliglotía (por ende la traducción), y todas las operaciones esencialmente paradigmáticas. Por lo tanto el afásico de la similaridad sólo puede hablar recurriendo a la única matriz de que dispone: *la contigüidad*. Es decir, que las operaciones de selección dificultadas sólo las puede realizar si dispone de una contextura dada donde los sentidos aparezcan ya combinados facilitando así la selección de los términos.



Para sintetizar transcribimos un párrafo de Jakobson que nos ubica en nuestro tema, o sea las estructuras internas de la simbolización: «Las variedades de afasia son numerosas y diversas, pero todas oscilan entre los dos tipos polares que hemos descrito. Toda forma de trastorno afásico consiste en alguna alteración, más o menos grave, sea de la facultad de *selección y sustitución*, sea de la de *combinación y contextura*. La primera afección comporta un deterioro de las operaciones metalingüísticas, mientras que la segunda altera la capacidad de mantener la jerarquía de las unidades lingüísticas. *La relación de similaridad es suprimida* en el primer tipo y la de *contigüidad* en el segundo. *La metáfora deviene imposible en el trastorno de la similaridad y la metonimia en el trastorno de la contigüidad*».

*La metáfora es la sustitución dentro de un discurso de un término por otro proveniente de un contexto distinto pero entre los cuales existe una analogía* entre significantes y/o significados.

Por el contrario, *la metonimia es la sustitución dentro de un discurso, de un término por otro distinto pero contiguo al primero dentro de un mismo contexto semiótico*.

Una variedad frecuente de la metonimia es la «*sinécdoque*» donde la contigüidad es simplemente cuantitativa: *se sustituye el todo por la parte* (o viceversa). Tal el caso de frases como «las velas se hicieron a la mar». Obviamente ha sido sustituida «la barca» completa por un componente inexcusable del mismo contexto: «la vela»; componente que es fuertemente alusivo, además, por jerarquía semántica que posee dentro de dicho contexto: el ser el elemento de propulsión.

*La práctica simbólica —o sea, de constitución de sentido por sustitución de sentidos preexistentes— se opera entonces por dos vías polares: la metafórica y la metonímica* (y todos los tropos mixtos o intermedios); y la legitimidad teórica de esta polaridad radica en que cada uno de los polos se constituye sobre la base de una de las dos operaciones básicas del acto sémico: *la selección de cada unidad de entre el repertorio de unidades asociadas por analogía en un paradigma; y la combinación de esos elementos como unidades contiguas de un sintagma*.

La metáfora, entonces, es una sustitución paradigmática y la metonimia una sustitución sintagmática.

En principio, en tanto metáfora y metonimia constituyen las dos modalidades polares de la simbolización no importan como meros tropos poéticos, sino como modelos de gestión del sentido lingüístico mismo.

En segundo lugar, ambos conceptos constituyen categorías básicas para los estudios de retórica y estilística.

En tercer lugar, el papel estructural de los procesos metafórico y metonímico en la conducta verbal y la cualidad del lenguaje de constituir una infraestructura del conjunto de los fenómenos de comunicación hace que estas categorías sean transferibles al análisis de géneros no lingüísticos.

«La prevalencia de uno u otro de estos dos procedimientos de ninguna manera es un hecho privativo del arte literario. La misma oscilación aparece



en otros sistemas de signos que no son ya el lenguaje. Como ejemplo notable, cogido de la historia de la pintura, se puede señalar la orientación manifiestamente metonímica del cubismo, que transforma al objeto en una serie de sinécdoques; los pintores surrealistas, contrariamente, se han deslizado por la vertiente metafórica».

En cuarto lugar, en tanto toda forma de la cultura, y la cultura misma como sistema semiótico totalizante del sentido de una civilización, constituyen estructuras simbólicas, cabe sospechar que es posible aplicar esta matriz a las formaciones culturales en general y detectar el grado de dominancia metafórica o metonímica y sus modos de combinación en cada cultura analizada.

«En el comportamiento verbal normal, los dos procedimientos están continuamente en acción, pero una observación atenta muestra que, bajo la influencia de los modelos culturales, de la personalidad y del estilo, ora uno ora el otro procedimiento tienen preferencia».

«En un test psicológico bien conocido, los niños son puestos en presencia de un nombre y se les solicita que expresen las primeras reacciones verbales que le vienen a la mente. En esta experiencia, dos predilecciones lingüísticas opuestas se manifiestan invariablemente: la respuesta es dada o bien como un sustituto o bien como un complemento del estímulo. En el segundo caso, estímulo y respuesta forman un conjunto, una construcción sintáctica propia, frecuentemente una frase. Se ha denominado con los términos 'sustitutiva' y 'predicativa' a los dos tipos de reacciones».

«La dicotimia que estudiamos se revela como de una significación y un alcance primordiales para comprender el comportamiento verbal y el comportamiento humano en general».

*«La competencia entre los dos procedimientos, metonímico y metafórico, es manifiesta en todo proceso simbólico, sea éste intrasubjetivo o social. Es así que en un estudio sobre la estructura de los sueños, la cuestión decisiva es saber si los símbolos y las secuencias temporales utilizados están fundados sobre la contigüidad ('desplazamiento' metonímico y 'condensación' sinécdoquica) o sobre la similaridad ('identificación' y 'simbolismo').*

Los principios que rigen los ritos mágicos han sido resumidos por Frazer a dos tipos: los encantamientos que descansan sobre la ley de la similitud y aquellos fundados sobre la asociación por contigüidad. La primera de estas dos grandes ramas de la magia por simpatía ha sido denominada «homeopática» o «imitativa», y la segunda «magia por contagio».

### *Composición metafórica y composición metonímica de la imagen*

De cara a la aplicación de los conceptos de metáfora y metonimia al campo de la imagen, subrayaremos dos ideas ya presentes en el texto



anterior pero especialmente útiles en este punto para evitar posibles desorientaciones ante la fuerte heterogeneidad de las imágenes.

Dicha heterogeneidad proviene sin duda de la universalidad de las categorías que estamos manejando (símbolo, metáfora, metonimia); universalidad que trataremos de probar en las dos hipótesis anunciadas: 1) la no pertinencia de la discriminación entre el lenguaje «poético» y el «no-poético» (o entre «símbolo» y «signo»); y 2) la no pertinencia de la discriminación entre mensaje intencional (comunicación en sentido llano y mensaje no intencional, significación en sentido llano).

Al igual que en el lenguaje la mayor legibilidad de la presencia del símbolo (metáfora o metonimia visual) se verifica en el lenguaje visual específicamente poético, donde el ejercicio retórico es deliberado y consciente tanto en el emisor como en el receptor.

Consecuentemente con nuestro señalamiento de la universalidad de la función poética del lenguaje y su no limitación a las formas retóricas del lenguaje poético en sentido restricto, podemos sostener que condición análoga se cumple en la retórica propia de la imagen. Es decir, que la *simbolización icónica* no es exclusividad de la imagen «artística» intencional (pintura, fotografía, etc.) sino que constituye el modo específico de construirse el mensaje visual en tanto tal.

Si bien todas las unidades semióticas son —por nacimiento— símbolos (al igual que en el lenguaje), su convencionalización y uso recurrente los transforma en signos tipo. Lo que diferencia a uno de otro no es si hay alusión biunívoca a la realidad o no (sabemos que ello es imposible), sino el esta consciente o inconsciente de la sustitución («Pedro» es un signo en la medida en que se haya olvidado que proviene de «piedra»).

Lo mismo ocurre con la imagen (una huella en la arena opera como signo —señal—; la huella humana en la luna opera no obstante como símbolo —además de signo—), etc.

A los efectos de nuestro análisis retórico resulta indistinto si la simbolización (metafórica o metonímica) opere abiertamente como *símbolo* o como *signo* convencionalizado.

Los primeros sistemas visuales que se nos presentan como los más simples, intencionales y conscientes son, entonces, desde las señales visuales, los pictogramas, los logotipos hasta los mensajes publicitarios, etc.

En este caso, los mensajes son obvia, consciente e intencionalmente símbolos y su carácter metafórico o metonímico aparece de inmediato.

La conclusión más interesante de estas reflexiones es, tal vez, la que conduce al desmontaje de la falsa antinomia «simbolismo-realismo» y a discriminar aquellas manifestaciones donde la voluntad simbólica es desembozada y consciente —caso de las formas surrealistas o las precisamente denominadas «simbolistas»— de las que encubren la voluntad simbólica detrás de una presunta alusión directa a la realidad.

En el polo «naturalista» de esta progresión se encuentra, por ejemplo, la forma más exacerbada del realismo fotográfico: la foto periodística, la foto



identificatoria, los testimonios jurídicos visuales —las «pruebas»—. Formas éstas, a su vez, metonímicas de otra forma de apropiación metonímica de la realidad: el simple ser testigo visual.

Esta última afirmación nos remite a la segunda polaridad que queríamos señalar. Quien mira un acontecimiento no hace cosa distinta del que lo fotografía o lo pinta: selecciona y combina datos conforme a una voluntad de atribución de sentido por el único camino posible: la simbolización. *Cada fragmento de la realidad es escogido, retenido y vinculado con el resto en función de su capacidad representativa del todo.* Capacidad representativa que no es propiedad «de lo real», sino de un sistema de asociaciones culturalmente determinado.

No podemos adscribirnos a un idealismo ingenuo que cuestione la existencia de lo real a partir de la dificultad de aprehenderlo «como tal». «Lo real» existe, pero «la realidad» de «lo real», es decir su modo de presencia en el sujeto, es simbólica. La constitución simbólica de la imagen opera tanto en emisión intencional de imágenes como en la simple recepción de imágenes espontáneas.

*La simbolización opera igualmente tanto en la producción como en el registro de la imagen,* pudiendo interpretarse a este último como una «reproducción» obrada en el receptor.

Por ende para nuestro análisis, ambos casos son indistintos. En este punto se impone entonces una reflexión acerca de la relación entre comunicación y significación, términos que más que aludir a dos universos de fenómenos, deslindan dos dimensiones de análisis de un mismo campo real.

En un sugestivo texto de Jakobson apoyado en Charles S. Pearce, queda sentada esta hipótesis. «Cuando decimos que el lenguaje, o todo otro sistema de signos, es un medio de comunicación, debemos cuidarnos a la vez de toda concepción restrictiva de los medios y de los fines de la comunicación».

«En especial, se ha desatendido a menudo el hecho de que al lado del aspecto interpersonal, más tangible, de la comunicación, su aspecto intrapersonal es igualmente pertinente. Así es como el discurso interior, en el que Pearce discernió con finura un «diálogo interno», y que hasta época reciente la lingüística más bien ha descuidado, es un elemento cardinal de la red del lenguaje y sirve de nexos con el pasado y el porvenir de la persona: 'a dialogue between different phases of the ego'; (one) is saying to that otherself is just coming into life in the flow of time'; 'The problematical (listener) may be within the same person (speaker), as when we mentally register a judgement to be remembered later'».

Texto cuyo peso filosófico y fuerza poética no sólo dirime la cuestión sino que remite y alienta a reflexiones extralingüísticas, más profundidad aún. Para concluir en el mismo sitio, Jakobson cierra el tema con una frase drástica de Sapir: «Todo modelo cultural y todo acto de comportamiento social suponen una comunicación ya sea en el sentido explícito, ya sea en el



sentido implícito». Y cabe reiterar aquí una declaración de principios teóricos que hiciéramos en el momento de proponer el criterio de definición del objeto de la semiótica: el carácter consciente o inconsciente, voluntario o involuntario, «natural» o «artificial» de los distintos fenómenos semióticos resultan, en este nivel de análisis, no pertinentes y por ende no inciden en la consideración de nuestro objeto. Insistiremos entonces en la ilustración de nuestro concepto de imagen visual con cualquier fenómeno visual por dispar que resulten entre sí, predicando una homogeneidad de base que es la que precisamente permitirá constituirlo como objeto teórico.



# EL CONCEPTO DE METÁFORA EN NIETZSCHE

Marcial Moreno Montoro

La mayor parte de las veces que se ha intentado una aproximación filosófica a la metáfora, se ha tenido que recurrir a la figura de F. Nietzsche. Sin embargo, esta consideración ha sido casi siempre parcial. En él se ha pretendido ver simplemente la puesta en obra del *estilo metafórico*, sin tener en cuenta que en Nietzsche está presente una teorización (con todas las limitaciones que este término ha de tener en un autor como él) de aquello que sea «metáfora», una reflexión sobre sus características, su genealogía y sus funciones, hasta el punto que esta figura se erige como el elemento fundamental sobre el que se estructurará su crítica al conjunto de la metafísica. Tanto es así, que el llamado estilo literario de Nietzsche no sólo no es una simple opción por una forma literaria, a la que incluso se ha llegado a negar el valor filosófico, sino que es ininteligible sin tener en cuenta aquella reflexión teórica sobre la propia metáfora.

La tarea que aquí nos hemos propuesto asume así cierto carácter inaugural. Esta tarea, la dilucidación del concepto de metáfora en Nietzsche, se constituye por ello en el paso previo y necesario, en la llave que posibilita el acceso a estancias más amplias del planteamiento filosófico nietzscheano. Y el lugar donde Nietzsche se ocupa explícitamente del problema de la metáfora, y al que acudiremos en nuestra investigación, es el pequeño escrito de 1873, nunca publicado por el autor, que lleva por título *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

---

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.



La estrategia que emplearemos en esta empresa será doble: por una parte se rastrearán los diferentes usos que Nietzsche hace del término *metáfora*, y por otra se expondrá la concepción tradicional de esta figura del lenguaje, refiriéndonos para ello a la definición que Aristóteles nos ofreció en la *Poética*; definición que ha marcado de una manera decisiva el desarrollo posterior de la teorización sobre la metáfora.

Esta doble estrategia confluirá necesariamente en la comparación de sus resultados: pondremos en relación las caracterizaciones nietzscheanas con lo que tradicionalmente se entiende por metáfora, para advertir de esta manera las posibles desviaciones que los usos de Nietzsche suponen. Todo ello nos permitirá ir aprehendiendo las peculiaridades de esta figura lingüística.

Veamos pues cuáles son las articulaciones significativas del término *metáfora* que podemos encontrar en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

### I. *Metáfora y origen del lenguaje*

Lo primero que llama nuestra atención es que Nietzsche no ofrece una caracterización explícita de *metáfora*, aunque el uso del término es constante, y hasta decisivo, a lo largo de su opúsculo. Tendremos, pues, que rastrear estos usos e intentar, a través de ellos, desenmascarar las peculiaridades señaladas por el autor en tal figura del lenguaje.

La primera vez que se utiliza el término *metáfora* es para indicarnos las coordenadas en las que aparece inicialmente la actividad metafórica. Dice así Nietzsche:

«Este [el creador del lenguaje] designa tan sólo las relaciones de las cosas con los hombres y para su expresión recurre a las metáforas más atrevidas. ¡Un estímulo nervioso extrapolado en primer lugar en una imagen!, primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido articulado!, segunda metáfora» (SVYM, 5)<sup>1</sup>.

Lo que en primer lugar debemos plantearnos es si esta concepción se ajusta a lo que tradicionalmente se ha entendido por metáfora, o si, por el contrario, Nietzsche está haciendo un uso particular del término que, si bien podría guardar alguna similitud con el uso clásico, presentaría también claras divergencias. La forma de proceder esbozada pasa por examinar la concepción tradicionalmente aceptada de metáfora, con el fin de contrastarla con el texto que acabamos de citar. Es por contraste pues que habrá de aparecer la especificidad que la metáfora posee en el texto nietzscheano.

<sup>1</sup> Las citas de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* van seguidas de las siglas SVYM y una cifra, correspondiente al párrafo al que pertenecen. La versión castellana de esta obra corresponde al profesor J. B. Llinares Chover, publicada en el volumen: *Nietzsche*, Barcelona, Ediciones Península, 1988, pp. 39-52.



El lugar de referencia obligado es la teorización aristotélica<sup>2</sup>, a partir de la cual se articula toda la literatura posterior sobre el tema. En la *Poética* se nos ofrece la definición que pasa por ser clásica:

«Metáfora es transferencia (*epífora*) del nombre de una cosa a otra; del género a la especie, de la especie al género, de especie a especie o según analogía»<sup>3</sup>.

El comentario a esta definición podría articularse, siguiendo a Paul Ricoeur, en cuatro puntos básicos:

a) En primer lugar debe repararse en que «la metáfora es algo que afecta al nombre»<sup>4</sup>. Esto nos obliga a situar la metáfora en el marco de un lenguaje ya constituido, pues sólo quien tiene nombres a su disposición es capaz de comportarse metafóricamente. No parece ser este el punto de vista nietzscheano en el que, por el contrario, parece relatárenos el proceso de creación del lenguaje mismo. Así, la operación metafórica es llevada a cabo por el creador del lenguaje, lenguaje que, a su vez, sería el producto, el eslabón final, el resultado de un proceso mediado por las sucesivas extrapolaciones metafóricas<sup>5</sup>. El hecho de que existan nombres no es la condición para la existencia de metáforas, sino, en todo caso, su consecuencia, y por ello el indicio a partir del cual puede accederse a la actividad metafórica constitutiva subyacente al lenguaje. Podemos calificar la metáfora nietzscheana, a diferencia de la aristotélica, como prelingüística, al punto de que según esta concepción no cabría entender como metáforas a algunas palabras<sup>6</sup>, sino a todas y cada una de ellas por el mero hecho de ser tales palabras. Lo metafórico no sería simplemente algo interior al lenguaje, sino que comprende a éste en su totalidad y dinamicidad constitutiva.

<sup>2</sup> Con esto no se quiere decir que en Aristóteles esté contenido de manera estricta el desarrollo posterior que el tema ha tenido. Más bien lo que se afirma es que el punto de arranque se sitúa en los estudios (fieles o no) que a partir de la definición del Estagirita han surgido. Sobre esto ver P. Ricoeur: *La metáfora viva*. Madrid, Ed. Cristiandad, 1980, p. 74 y ss.

<sup>3</sup> Aristóteles: *Poética* 1457 b 6-9. Traducción de J. David García Bacca: *Poética*. Caracas. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1982 (4.ª), p. 133. En la edición citada falta la expresión «de especie a especie», lo que sin duda se debe a un error tipográfico, pues en el comentario introductorio de García Bacca (Cf. p. 75) queda recogida esta modalidad metafórica.

<sup>4</sup> P. Ricoeur: *La metáfora viva*. p. 28.

<sup>5</sup> Estamos llamando lenguaje a lo que en Nietzsche leíamos como sonido articulado. Ambas expresiones no poseen en Nietzsche un sentido idéntico, pues entre ellas tiene que mediar un proceso que permita el paso de la individualidad del sonido articulado al carácter social y compartido del lenguaje. Este proceso, esquemáticamente, consiste en la homogeneización llevada a cabo mediante los conceptos sobre la diversidad e individualidad de los sonidos articulados, en el constreñimiento en los conceptos de las impresiones medias, de las evaluaciones de la mayoría.

<sup>6</sup> Aristóteles hablaría, según hemos visto al tratar su definición de metáfora, no de palabras metafóricas, sino de nombres. Para esto ver J. Derrida: «La mitología blanca» en *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1989. En especial p. 272 y ss.



b) En segundo lugar, continúa diciendo Ricoeur, «*la metáfora se define en términos de movimiento; (...) se describe como una especie de desplazamiento desde... hacia...*». Y añade: «Lejos de designar una figura entre otras, como, por ejemplo, la sinécdoque y la metonimia, cosa que ocurrirá en las taxonomías de la retórica posterior, la palabra metáfora, en Aristóteles, se aplica a toda transposición de términos»<sup>7</sup>. También en Nietzsche encontramos un movimiento de semejantes características. En la relación metafórica hay un tránsito que va desde el estímulo nervioso a la imagen, y de ésta al sonido articulado. Incluso parece que la misma generalidad del desplazamiento que se descubría en Aristóteles es asimilada por Nietzsche; al menos no hay ningún matiz en el texto nietzscheano que nos haga pensar lo contrario. Así, lo característicamente metafórico habría que buscarlo en el desplazamiento mismo, y no en la naturaleza de lo desplazado. Lo único que parecen tener en común estímulo nervioso e imagen, o imagen y sonido articulado, es el tránsito mismo que los recorre, y no algo intrínseco a los propios extremos. En otras palabras: el factor decisivo es sintáctico y no semántico.

c) En tercer lugar: «*La metáfora es la transposición de un nombre que Aristóteles llama extraño (allogros), es decir, «que... designa otra cosa» (1457 b 7), «que pertenece a otra cosa» (1457 b 31)a*»<sup>8</sup>. Esta relación de *extrañeza* es correlativa, lógicamente, de una relación de propiedad. Según García Bacca, esto

«Supone, en primer lugar, que cada cosa tiene su nombre: que este nombre se le ajusta perfectamente, y que en el límite, cada nombre correspondería a la definición de la misma, de manera que los nombres que convienen a géneros habrían de aplicarse solamente a las semejanzas genéricas de las cosas, y no a ninguna cosa especificada ya; a su vez, los nombres específicos, que designan especies últimas —como nombre, perro, rosa, dios...— no podrían ser aplicados a aspectos genéricos o más vagos o universales. (...)

Cada nombre, pues, tendría teóricamente hablando su lugar propio y sus objetos propiamente designados, de los que sería su etiqueta nominal y hasta su posesión»<sup>9</sup>.

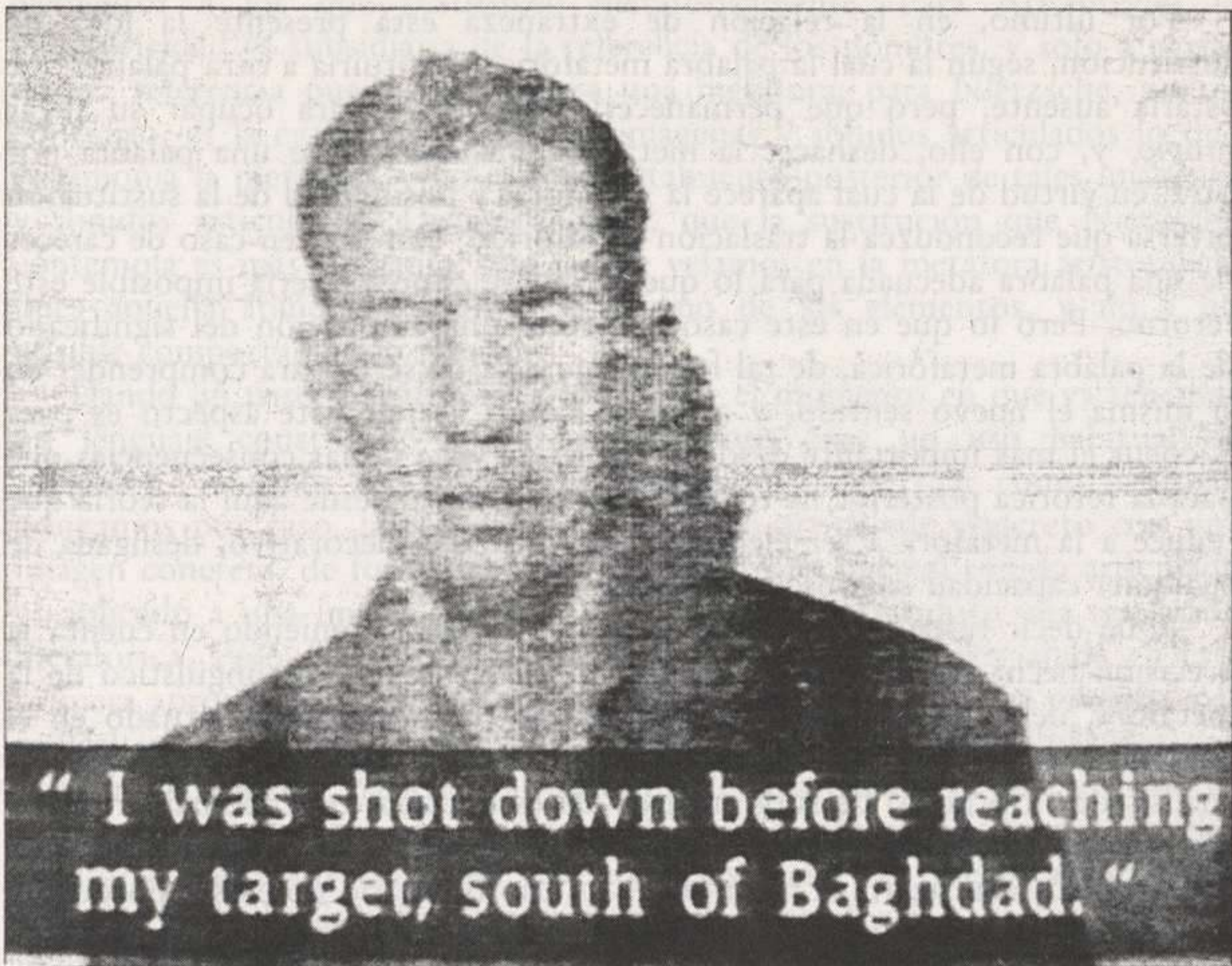
Es esta relación de propiedad entre nombres y objetos o aspectos de ellos la que posibilita hablar de transporte, cambio de lugar de los nombres o desplazamiento metafórico. Se establece así una dualidad entre el uso ordinario y el uso no ordinario de los nombres; el uso ordinario equivaldría a lo que hemos dado en llamar «designación propia», mientras que el uso metafórico se correspondería con el no ordinario. Para Ricoeur el paso del concepto de «ordinario» a la «relación de propiedad», tal como leíamos en García Bacca, es algo que no puede verse aun en Aristóteles. Será la

<sup>7</sup> P. Ricoeur: *La metáfora viva*. p. 28.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>9</sup> J. David García Bacca. Introducción a Aristóteles: *Poética*. p. 73.





tradición posterior la que acabará distinguiendo entre sentido figurado y sentido propio, pues en la filosofía aristotélica es perfectamente factible mantener posturas convencionalistas en lo referente al significado<sup>10</sup>.

La relación de extrañeza (*allogrios*) también hace referencia a un préstamo que tiene lugar desde el lugar común o campo habitual en el que se sitúa el nombre, y su nueva ubicación en tanto que metafórico, de forma que es posible determinar el lugar de origen de esta palabra transportada. Esto es posible, según García Bacca, por la distancia que separa al nombre de la cosa nombrada:

«Entre el nombre —dicho con significación *indicativa* y *alusiva*, no *explícita*— y la cosa nombrada hay siempre una distancia. No está el nombre apegado y ajustado exactamente a la cosa como la definición lo está con lo definido, y precisamente por esta falta de ajuste perfecto entre nombre, dicho como tal, y cosa nombrada es posible un movimiento de transferencia (*Επί-θορα*), por el que un nombre pasa de ciertas cosas a otras. Fenómeno que no cabe, so pena de contradicción, entre definiciones o explicaciones perfectas»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Cf. P. Ricoeur: *La metáfora viva*. pp. 32-33.

<sup>11</sup> J. David García Bacca. Introducción a Aristóteles: *Poética*. p. 74.

La importancia de la separación entre el nombre y la cosa afecta, incluso, al surgimiento mismo en la filosofía, tal y como brillantemente ha señalado Gadamer:



Por último, en la relación de extrañeza está presente la idea de sustitución, según la cual la palabra metafórica sustituiría a otra palabra que estaría ausente, pero que permanecería disponible para ocupar su lugar *propio*, y, con ello, deshacer la metáfora. Sustitución de una palabra por otra, en virtud de la cual aparece la metáfora, y posibilidad de la sustitución inversa que reconduzca la traslación metafórica. Tan sólo en caso de carecer de una palabra adecuada para lo que se quiere expresar sería imposible este retorno. Pero lo que en este caso ocurre es una ampliación del significado de la palabra metafórica, de tal forma que deja de serlo para comprender en sí misma el nuevo sentido, y asumirlo como literal. Este aspecto es para Ricoeur el más importante desde el punto de vista de las consecuencias que para la retórica posterior ha tenido, configurándose desde aquí la teoría que reduce a la metáfora a ser elemento ornamental o decorativo, desligada de cualquier capacidad cognoscitiva propia.

¿Qué decir respecto a Nietzsche en este punto? Teniendo en cuenta la precisión hecha en el primer apartado sobre el carácter prelingüístico de la metáfora, debe repararse en que nuestro autor se encuentra situado en el momento en que se constituye el lenguaje, está haciendo una genealogía, un análisis de su proceso de surgimiento. De este modo, no cabe hablar de un uso ordinario de imágenes y sonidos articulados, en relación al cual Nietzsche caracterizaría la metáfora. Este uso ordinario no existe porque en el momento aludido ni se usan imágenes ni sonidos articulados.

De la misma forma, tampoco cabe hablar de préstamo desde un lugar originario a otro metafórico, pues aquel lugar no existe o, en todo caso, es en la traslación metafórica misma, y sólo en función de ella, donde cabe señalar el lugar originario. Si la metáfora se define como traslación a partir de un lugar originario no metafórico, en el caso que nos ocupa ese lugar ya es producto de la actividad metafórica que origina al lenguaje; por tanto podríamos decir que es ese mismo origen lo que ya es metafórico. Sí está presente, por el contrario, la idea de sustitución, pero de manera diferente a como se encuentra en Aristóteles. Mientras que para éste se sustituye un nombre no metafórico por otro que sí lo es, en función de la propiedad o no propiedad de tales nombres, para Nietzsche toda imagen o sonido articulado son sustitutos, sin que quepa encontrar los elementos propios que deshagan la relación metafórica. La extrañeza (*allos*) radica precisamente en que no se puede recurrir a ninguna imagen, a ningún sonido articulado de los que sea posible predicar la propiedad respecto a aquellos

«Ahora bien, la filosofía griega se inicia precisamente con el conocimiento de que la palabra es sólo nombre, esto es, que no representa al verdadero ser. Esta es la irrupción del preguntar filosófico dentro del dominio antes indiscutido del nombre». (H. G. Gadamer: *Verdad y Método*. Salamanca, Sígueme, 1977, p. 487).

La distinción entre el lenguaje (en general) y el pensamiento es también la piedra angular sobre la que, para J. Derrida, se asienta la metáfora:

«No hay metáfora más que en la medida en que se supone que alguien manifiesta por una enunciación un pensamiento que en sí mismo sigue siendo no aparente, escondido o latente. El pensamiento cae sobre la metáfora, o la metáfora cae en suerte al pensamiento en el momento en que el sentido trata de salir de sí para decirse, enunciarse, llevarse a la luz de la lengua». (J. Derrida, «La mitología blanca». p. 272).



elementos a los que sustituyen metafóricamente. Para Aristóteles la metaforicidad es subsidiaria de la referencia de los nombres, y solo a partir de esa referencia puede constituirse una metáfora; para Nietzsche, por el contrario, es la existencia misma de imágenes y sonidos articulados lo que testimonia la metáfora, y no el comportamiento posterior de tales imágenes y sonidos articulados. Diríamos, pues, que la sustitución que Nietzsche contempla es más elemental que la que veíamos en la metáfora aristotélica, pues aquella atañe al surgimiento mismo de los elementos, y no a un posible comportamiento ulterior.

Dando un paso más debemos considerar el momento en que ya tenemos un lenguaje constituido y nos encontramos ante un uso habitual de imágenes y sonidos articulados. La costumbre puede fijar como habitual, pongamos por caso, la relación de un sonido articulado concreto con una imagen concreta, de forma que en el momento en que tal sonido articulado es aplicado a una imagen distinta de la habitual se produce una traslación metafórica. Pero ésta no es la metáfora a la que Nietzsche alude en esta primera aproximación que nos ocupa. Nietzsche se refiere a un proceso más radical: el que relaciona estímulos nerviosos con imágenes e imágenes con sonidos articulados, haciendo abstracción de la peculiaridad de cada uno de estos elementos. Sólo sobre la base de esta metáfora primigenia, pueden edificarse metáforas como las anteriormente descritas. De esta manera lo habitual, lo ineludible, es caracterizado como metafórico. La metáfora es la regla, no la excepción.

d) Por último: «*queda esbozada una tipología de la metáfora en la continuación de la definición: la transposición, se dice, va de género a especie, de especie a género, y de especie a especie, o se realiza según la analogía (o proporción)*»<sup>12</sup>. Se introducen así una serie de condiciones semánticas sobre los extremos de la relación metafórica. Un poco más adelante se nos indica cómo esta cuádruple división «conducirá a la retórica posterior a llamar metáfora sólo a una figura afín a la cuarta especie definida por Aristóteles, que es la única que hace expresamente referencia a la semejanza»<sup>13</sup>. Con el tiempo, la semejanza se convierte en el canon que sirve para delimitar el terreno de lo metafórico. Pero se trata no de una semejanza mecánica, sino escondida, difícil de captar, y únicamente al alcance de algunos elegidos a los que se llama creadores<sup>14</sup>.

Difícilmente podríamos reconocer en Nietzsche el papel central de la semejanza en su concepción de la metáfora. El mismo nos dice que en las extrapolaciones metafóricas a que nos estamos refiriendo se produce:

<sup>12</sup> P. Ricoeur. *La metáfora viva*. p. 35.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> La idea de metáfora como actividad, y esta como tarea que no se aprende, sino como don del genio, legado de la naturaleza, no es producto de la retórica posterior a Aristóteles, sino que en el Estagirita ya está presente, tal y como ha puesto de relieve P. Ricoeur: *La metáfora viva*. pp. 38-39).



«cada vez un salto total de esferas, adentrándose en otra completamente distinta y nueva». (SVYM, 5)

La carga semántica que en este contexto posee el término *metáfora*, lejos de acentuar una relación de semejanza, más bien parece indicar un distanciamiento, pues en absoluto puede ser reforzada la idea de afinidad porque se caracterice como metafórica una relación como la que nos ocupa, en la que el nexo que se establece entre ambos extremos es más bien de tipo esencial, y por lo tanto con una afinidad que debiera ser plena. Calificar la relación como metafórica lo que hace es incidir en la falta de proximidad entre los elementos relacionados, en el salto en el vacío que aquí se produce. Más aún si se tiene en cuenta que, aparte de esta relación genérica, la concreción de los elementos carece de toda correlación indicadora. Es decir, no hay ninguna regla que, a partir de una excitación nerviosa concreta, haga aparecer una imagen concreta y, a partir de ésta, un determinado sonido articulado. Entre ellos sólo cabe la libre creación y únicamente la costumbre repetitiva, al crear tras el mismo estímulo una y otra vez la misma imagen, puede llevar a pensar que entre ellos existe alguna relación de causalidad:

«la relación de un estímulo nervioso con la imagen producida no es, en sí, necesaria; pero cuando la misma imagen se ha producido millones de veces (...) acaba por tener el mismo significado para el hombre que si fuese la única imagen necesaria, como si esa relación de la excitación nerviosa originaria con la imagen producida fuese una estricta relación de causalidad». (SVYM, 9).

Poco margen de actuación, pues, concede Nietzsche a la semejanza. Por el contrario, la creatividad, entendida como rasgo peculiar del metaforizar, sí está presente en nuestro autor. A lo largo de su opúsculo es constante la presencia de este aspecto. Ya vimos que era el creador de lenguaje quien llevaba a cabo la tarea de extrapolar metafóricamente excitaciones nerviosas e imágenes, y a lo largo del escrito aparece en repetidas ocasiones la relación entre metáforas y creatividad, hasta llegar a constituir uno de los nervios centrales de la concepción nietzscheana. A título de ejemplo se podrían señalar los siguientes textos:

«...de esto resulta, en efecto, que esa artística creación de metáforas con la que comienza en nosotros toda sensación...». (SVYM, 10)

«Con gozo creador arroja las metáforas sin orden ni concierto y cambia de sitio los mojones fronterizos de la abstracción...». (SVYM, 13)

Una vez aprehendido el significado que para la tradición iniciada por Aristóteles posee la figura metafórica, y una vez comprobada la pertinencia o impertinencia de los rasgos descubiertos respecto a la caracterización nietzscheana de la metáfora con que comenzábamos este apartado, debemos plantearnos el problema relativo al estatuto que cabe conceder a lo que



Nietzsche llama «metáfora»; es decir: dilucidar si se encuentra situado en el interior o al margen de la tradición aludida.

Si hiciésemos balance deberíamos indicar, de una manera sucinta, que nuestro autor sólo comparte algunas de las características de la metáfora aristotélica; básicamente pueden señalarse tres elementos compartidos: la noción de desplazamiento presente en toda metáfora, la sustitución que acarrea tal desplazamiento, y la creatividad inherente a todo metaforizar. Las divergencias, sin embargo, son más numerosas; por una parte veíamos el carácter no lingüístico propio de la metáfora nietzscheana, que caracterizábamos como pre-lingüística; por otro lado, también la dualidad ordinario-no ordinario era inviable en nuestro autor, pues se carece de un lugar de referencia que defina tal relación, y, por lo tanto, tampoco tiene sentido hablar de préstamo desde un lugar originario a otro metafórico; por último, no se acepta la idea de semejanza entre los extremos de la relación metafórica como condición para la existencia de la metáfora, semejanza decisiva, como ya sabemos, en toda la tradición aristotélica.

Así pues, no nos está permitido aplicar el término metáfora sin más a Nietzsche y pensar, por tanto, que se entiende perfectamente su significado al amparo de lo que la tradición filosófica nos ha legado. Sin embargo debemos reparar en que Nietzsche utiliza el término *metáfora* para nombrar la relación descrita, y no otro que quizá provocaría menos equívocos en su explicación. A la vista de esto cabría preguntarse si esa decisión es accidental, o si, por el contrario, obedece a motivos más profundos. Cabe esbozar la respuesta a dicha disyuntiva considerando la posibilidad de que quizá Nietzsche esté utilizando metafóricamente el término *metáfora*. Si es así, al uso que nuestro autor hace de este mismo término, tendrán que convenirle las características de la metáfora aristotélica, encontrándonos de esta forma ante un uso metafórico de una palabra que posee un uso ordinario en la lengua a la que pertenece, siendo éste el uso que nos ha legado la tradición aristotélica.

En éste sentido, ahora podemos considerar la *metáfora* dentro de un lenguaje constituido, que la dota de un significado, de unas características sintácticas (se trata de un nombre), etc.; por lo tanto ajustada al carácter lingüístico que Aristóteles veía en toda metáfora. Puesto que está dentro de un lenguaje que le otorga un sentido, y dado que, como hemos visto, el sentido que tiene en Nietzsche no se ajusta al sentido habitual, cabe hablar entonces de desplazamiento y de préstamo desde un lugar habitual u ordinario a otro no habitual, características todas ellas que tiene que cumplir un nombre si ha de ser considerado como metafórico. También la sustitución por el nombre o expresión adecuada aparece como condición última a la que se puede recurrir para restablecer la literalidad. Por último, esta posible metáfora se basaría en la semejanza entre el campo de origen y el de destino, semejanza derivada de las cualidades comunes que descubríamos entre la metáfora aristotélica y el uso nietzscheano de este término.



Por lo tanto podemos concluir afirmando que el uso del término *metáfora* reúne todas las características necesarias para ser considerado como metafórico. *Metáfora* sería una metáfora cuyo sentido literal habría que buscarlo en las características que hemos descubierto en Aristóteles, y que en el caso que nos ocupa se utiliza para referirse a las relaciones de extrapolación entre estímulos nerviosos, imágenes y sonidos articulados tal y como Nietzsche nos lo describe. Así pues, y como conclusión, estamos en condiciones de afirmar que este primer uso del término metáfora cabría ser interpretado no como algo accidental, como más arriba sugeríamos, sino que, por el contrario, se trata de un uso metafórico del propio término *metáfora*, con lo que se alude a la relación peculiar que guarda la tematización nietzscheana de la metáfora respecto a la tradición que la precede.

## II. *Metáfora y cosa*

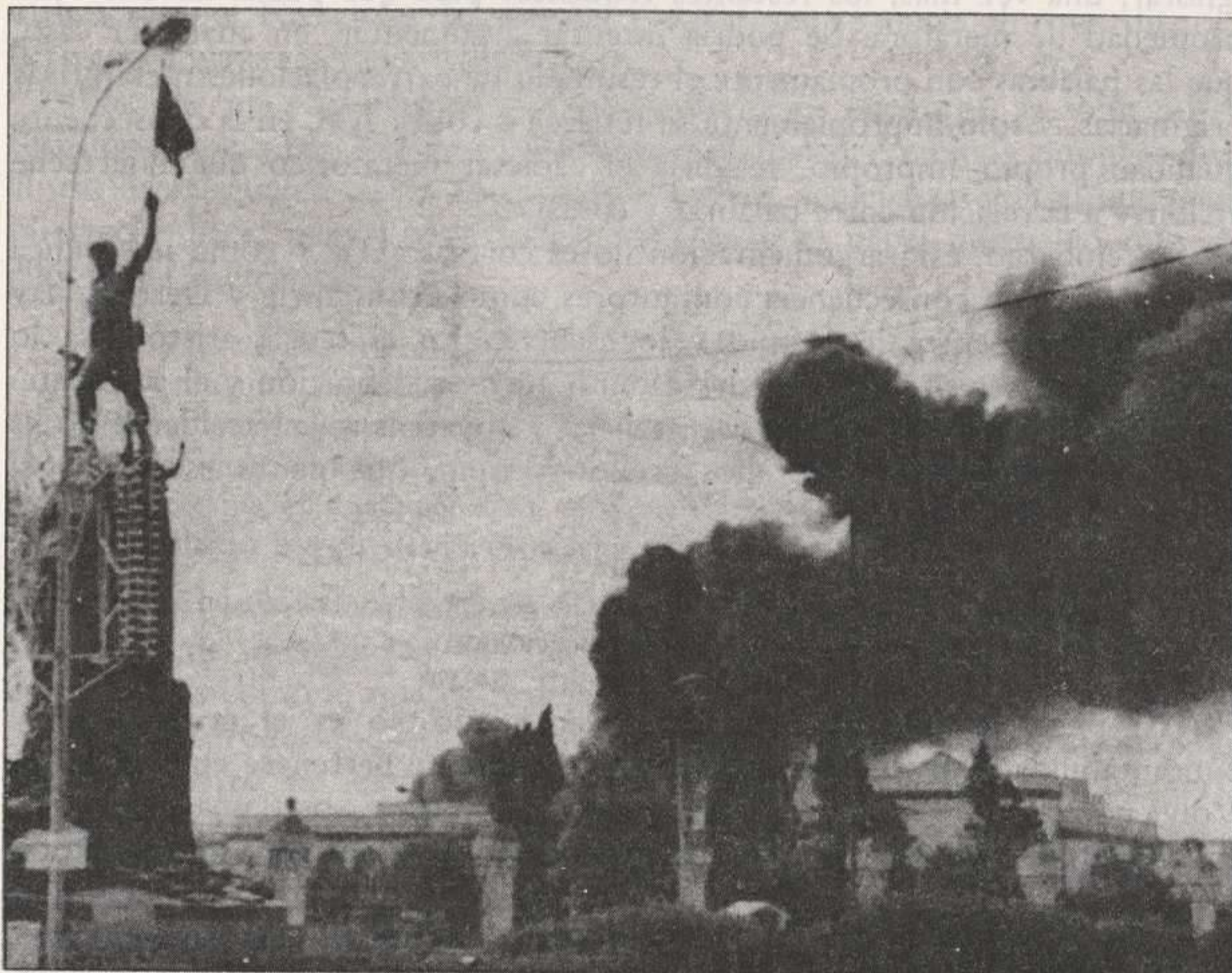
En el apartado anterior hemos estudiado la concepción de la metáfora presente en el primer uso que Nietzsche hace de este término. Pero aunque este uso sea fundamental, no es el único. A lo largo de *Sobre verdad y mentira...* encontramos pasajes donde se habla de metáfora en un sentido, al menos a primera vista, diferente. Es el caso de la referencia a la relación entre palabras y cosas. Habíamos visto que las relaciones establecidas entre estímulos nerviosos e imágenes, y entre éstos y los sonidos articulados eran metafóricas; más adelante Nietzsche aplica esta misma caracterización a otros casos:

«Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencialidades originarias (...). En cualquier caso, por tanto, las cosas no ocurren lógicamente en la formación del lenguaje y todo el material en el que trabaja y con el cual trabaja y después construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, si no procede del país de Jauja, tampoco procede en ningún caso, de la esencia de las cosas». (SVYM, 5)

Lo que así se establece es una escisión entre el lenguaje y las cosas, al tiempo que se tilda de metafórica la relación que media entre ambos órdenes. La tarea que aquí nos encomendamos es la misma que desarrollábamos en el apartado anterior: ver lo que tiene de clásica esta nueva relación metafórica que Nietzsche nos presenta. La razón aducida para el empleo de este término es la no correspondencia entre las palabras y la esencia de las cosas. En este sentido debe repararse en que se

«... parte del error de creer que tiene esas cosas inmediatamente ante sí como objetos puros. Olvida, por lo tanto, las metáforas intuitivas originales en cuanto metáforas y las toma por las cosas mismas». (SVYM, 8)





Curiosamente, la relación propio-impropio, básica en este ámbito, ha tomado un cariz muy particular. Lo que ahora se toma por propio no es una designación entre otras (tal y como nos indicaba la definición de Aristóteles), sino aquello que en realidad *es* tal o cual palabra. El hecho de referirse a una cosa, sea cual fuere ésta, corresponde a su uso impropio y, si consideramos a esto como esencial en la caracterización de metáfora, a su uso metafórico. Lo que así se pone de manifiesto es la naturaleza simbólica del lenguaje, al tiempo que se marca la distancia respecto a una concepción como pudiera ser la platónica, según la cual las palabras tendrían un origen no puramente convencional, sino basado de alguna manera en la naturaleza de la cosa a la que se refieren»<sup>15</sup>.

Pero esta independencia esencial entre palabras y cosas no parece bastar para calificar de metafórica la relación entre ambas. Nietzsche parece

<sup>15</sup> Nos dice Platón:

«Puede entonces, Hermógenes, que no sea banal, como tú crees, la imposición de nombres, ni obra de hombres vulgares o de cualesquiera hombres. Conque Crátilo tiene razón cuando afirma que las cosas tienen el nombre por naturaleza y que el artesano de los nombres no es cualquiera, sino sólo aquel que se fija en el nombre que cada cosa tiene por naturaleza y es capaz de aplicar su forma tanto a las letras como a las sílabas». (Platón: *Crátilo*. 390 d-e. Madrid, Gredos, 1983, p. 377. Traducción de J. L. Calvo).

Sin embargo la exégesis platónica, y sobre todo en lo referente al *Crátilo*, no es uniforme respecto al problema del lenguaje. Sobre esto puede acudir a H. G. Gadamer: *Verdad y Método*. p. 487 y ss.



ignorar, una vez más, los restantes requisitos para que pueda hablarse con propiedad de metáfora. Se podría intentar argumentar, en cualquier caso, que las palabras son propiamente el resultado de extrapolaciones metafóricas originarias, y sólo impropriamente se refieren a cosas. Ahí, en la consecuente dualidad propio--impropio, residiría el carácter metafórico que Nietzsche atribuye a la relación entre palabras y cosas.

Sin embargo, esta argumentación no es correcta. Tal y como nos indica P. Ricoeur<sup>16</sup>, en consecuencia con autores como Brunschwig y Derrida, hay que distinguir entre lo propio y lo esencial. En la teoría aristotélica lo propio ha de ser situado a medio camino entre la definición y el accidente. Mientras la definición es a la vez esencial y coextensiva, el accidente no es ni una cosa ni otra; entre ellos está lo propio, que no es esencial y sí coextensivo. Dice Aristóteles:

«Propio es lo que no indica el *qué es ser*, pero se da sólo en tal objeto y puede intercambiarse con él en la predicación»<sup>17</sup>.

Así pues, lo que permite identificar lo propio es el criterio de la conmutabilidad con el sujeto al que supuestamente pertenece en propiedad. Volviendo sobre el caso concreto que nos ocupa, por una parte nos encontramos con lo que las palabras son, el resultado de metáforas originales, lo que constituiría lo propio de dichas palabras, mientras que, por otra parte, se alude al carácter simbólico como su aspecto impropio. Debe notarse, en primer lugar, la traslación que se ha operado: a la hora de dilucidar su carácter metafórico se habla de lo que las palabras son y no de su referencia; es más, el aspecto referencial es precisamente el modo de ser metafórico de las palabras, y no la base sobre la que se pueden articular las metáforas, como ocurría en la concepción clásica, que tomaba como punto de partida este carácter designativo. Una vez más, Nietzsche de un salto se coloca en un nivel previo. Pero aún soslayando este aspecto (lo que sería mucho), ahora estamos en condiciones de calificar como esencial lo que antes, al querer conciliar la teoría clásica de metáfora y los textos de Nietzsche, llamábamos «propio». Es decir, cuando se habla de las palabras como resultado de metáforas originarias se apunta a su núcleo esencial, puesto que se dice lo que éstas son. Por otra parte, lo que calificábamos como impropio, su carácter referencial, podemos aceptarlo ahora como propio, pues el referente concreto, las cosas, por una parte, y las palabras, por otra, son perfectamente intercambiables (siempre que se comprenda el término *palabras* en un sentido laxo<sup>18</sup>), lo que anteriormente habíamos admitido como criterio de distinción de lo propio. En resumen, aquella argumentación que proponíamos no es válida, y consecuentemente la

<sup>16</sup> P. Ricoeur: *La metáfora viva*. pp. 32-33. Nota.

<sup>17</sup> Aristóteles: *Tópicos*. 102 a 18-19. Madrid. Gredos, 1982. p. 96. Traducción de M. Candel Sanmartín.

<sup>18</sup> Ver nota 20.



utilización por Nietzsche del término *metáfora* no se ajusta al uso ordinario derivado de la tradición aristotélica.

¿Por qué pues su empleo? De nuevo podemos encontrar la solución si tomamos el término *metáfora* en sentido metafórico. Veremos entonces que el uso literal guarda cierta correlación (es decir, semejanza) con el que aquí Nietzsche hace, pues ambos tienen en común el papel destacado que en ellos juega la creatividad:

«...entre dos esferas absolutamente distintas como el sujeto y el objeto no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión sino, a lo sumo, un comportamiento estético, quiero decir, una extrapolación indicativa, una traducción balbuciente a un lenguaje completamente extraño. Para lo cual se necesita, en cualquier caso, una esfera intermedia y una fuerza mediadora que libremente poeticen e inventen». (SVYM, 9)

También hay coincidencia en el carácter de préstamo, pues las palabras se tildan de metafóricas porque se emplean referencialmente, sin ser consideradas como lo que en realidad *son* (resultado de metáforas intuitivas originales), produciéndose por lo tanto un préstamo desde su dominio esencial a otro no esencial (y no ya propio, como acabamos de ver). Respecto a la lingüisticidad ya hemos visto que la relación llamada metafórica no tiene su base en el carácter referencial de las palabras, sino que es esto mismo lo que se cuestiona, ya que es la referencia a las cosas lo que se considera metafórico, mientras que la dualidad propio-impropio es insostenible y debería ser sustituida por la dualidad esencial-no esencial, dado que es en base a ella, y no respecto al carácter de propio, desde donde Nietzsche califica a la relación entre palabras y cosas como metafórica. La semejanza que ha de enlazar los extremos de la relación metafórica es también inaceptable en este caso concreto. Nietzsche insiste reiteradamente en la escisión que existe entre el ámbito humano, al cual pertenecen las palabras (resultado de dos extrapolaciones metafóricas sobre estímulos nerviosos, seguidas de un proceso conceptualizador) y el mundo de las cosas y objetos.

Esta escisión entre palabras y cosas viene reforzada por el hecho de la incognoscibilidad del mundo de las cosas, lo cual significa que una posible semejanza entre los ámbitos ni siquiera podría ser afirmada, pues su afirmación supondría un acceso a las cosas, algo irrealizable según Nietzsche:

«... la naturaleza no conoce formas ni conceptos, ni tampoco, en consecuencia, géneros, sino solamente una X que es para nosotros inaccesible e indefinible. Pues también nuestra contraposición entre individuo y género es antropomórfica y no procede de la esencia de las cosas, aun cuando tampoco nos atrevemos a decir que no le corresponda: porque eso sería una afirmación dogmática y, como tal, tan indemostrable como su contraria». (SVYM, 7)

Todo ello constituye el marco de semejanzas y diferencias que nos permite llamar metafórico al uso que Nietzsche hace del término *metáfora* cuando lo aplica a la relación entre palabras y cosas.



Concluyendo: la relación entre palabras y cosas puede ser calificada como metafórica solo impropiamente, si este término es a su vez entendido en sentido metafórico, del mismo modo que ocurría con la extrapolación inicial y constitutiva del lenguaje, que también era calificada por Nietzsche como metafórica.

### III. Metáforas en el lenguaje

Hasta ahora hemos analizado dos usos del término *metáfora* presentes en Nietzsche, que se nos han desvelado como metafóricos en la misma proporción en que se encuentran alejados del paradigma aristotélico. Junto a ellos es posible encontrar una actividad metafórica que en gran medida se ajusta a las características de esta figura lingüística. Como decíamos, Nietzsche entiende el proceso por el cual se pasa de la extrapolación metafórica inicial al concepto, dicho escuetamente, desde la solidificación y consolidación como habitual de alguna de estas extrapolaciones. Es decir, la libertad creadora queda constreñida y dirigida a la repetición de la misma metáfora. De esta forma se constituye un sentido habitual (que obviamente no significa que sea propio<sup>19</sup>) que posibilitará el establecimiento de una metáfora en el sentido clásico ya tratado. Dice así Nietzsche:

«Constantemente confunde las rúbricas y las celdas de los conceptos introduciendo nuevas extrapolaciones, metáforas y metonimias; constantemente muestra el deseo de configurar el mundo existente del hombre despierto haciéndolo tan multicolor, irregular, inconsecuente, inconexo, encantador y eternamente nuevo como lo es el mundo de los sueños». (SVYM, 12)

En la metáfora que aquí opera nos encontramos ante un desplazamiento desde un campo habitual (diseñado por la solidificación en conceptos del impulso metafórico primigenio) a un campo ajeno de imágenes y sonidos articulados que, por su carácter de inhabituales, constituyen un préstamo para el estímulo nervioso al que en último término suplen. El motor de esta metaforización es la creatividad, una tensión hacia la creación de metáforas caracterizado como «impulso fundamental del hombre» (SVYM, 12). Todos estos elementos, que diseñan la concepción clásica de metáfora a la que hemos venido aludiendo hasta aquí, nos permiten hablar de metáforas en Nietzsche, pero ya no en sentido metafórico como ocurría en los dos casos anteriores, los cuales hacían referencia al lenguaje en su totalidad y no a aspectos metafóricos coexistentes con otros no metafóricos. En este caso hablamos de metáforas *en* el lenguaje, y no de carácter prelingüístico<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Cf. P. Ricoeur. *La metáfora viva*. p. 31 y ss.

<sup>20</sup> Hay sin embargo dos aspectos que necesitan un poco más de atención: la lingüisticidad y la semejanza. Respecto a ésta última hay que decir que se trata de un tema complejo, cuyo tratamiento nunca es abordado por Nietzsche explícitamente, aunque puede inferirse su







El propio Nietzsche ofrece ejemplos de este tipo de metáforas extraídos del pueblo griego, para él paradigma de esta actividad:

«Si cualquier árbol puede un día hablar como una ninfa o si un dios bajo la apariencia de un toro puede raptar doncellas, si la misma diosa Atenea es vista de repente en compañía de Pisístrato recorriendo los mercados de Atenas en un hermoso carro de caballos —y esto el honrado ateniense lo creía—, entonces, en cada momento, como en los sueños, todo es posible y la naturaleza entera ronda al hombre como si ella solamente fuese la mascarada de los dioses que no se tomase sino a broma el engañar a los hombres en todas las figuras». (SVYM, 12)

Pero hay que tener en cuenta que esta metáfora no es ajena a las que hemos visto anteriormente. En realidad surge sobre la base de ellas, y no puede entenderse sin su concurso. Sólo en la medida en que se producen extrapolaciones metafóricas originales es posible considerar la destrucción que ellas suponen, y hablar así de una metáfora que en primer lugar y ante todo sería el resultado de la extrapolación metafórica inicial sobre los estímulos nerviosos originarios, y sólo subsidiariamente se comportaría metafóricamente al desplazar el orden que sobre estas metáforas primeras se ha solidificado. Mientras que las metáforas originales constituyen un lenguaje, las metáforas que ahora consideramos operan, como en un segundo nivel, sobre este lenguaje constituido.

Así pues, y para resumir, en el texto de Nietzsche nos hemos encontrado con tres sentidos diferenciados del término metáfora, dos de los cuales no se correspondían de manera estricta con la definición aristotélica, o lo que es lo mismo, no eran metáforas en el sentido propio del término, y solo

ausencia del hecho de que no contemple ninguna restricción a esta actividad metafórica, ninguna directriz que, desde la existencia o inexistencia de la semejanza, suponga un canon para evaluar los resultados pretendidamente metafóricos. Por lo tanto, aunque la presente concepción se acerque mucho más al paradigma aristotélico, la identificación sigue sin ser plena.

En lo que atañe a la lingüisticidad, estrictamente hablando, esta metáfora no es lingüística, sin embargo no es incorrecto ampliar la definición de Aristóteles de manera que quede contemplado este aspecto, tal y como lo hace C. M. Turbayne:

«Algunos casos de metáforas no pueden expresarse con palabras. Nuevamente sin ensanchar indebidamente el significado de la definición de Aristóteles, interpreto su «nombre» como designativo de un signo o conjunto de signos. Esto permitirá a los artistas que «hablan» con pintura o arcilla «hablar» en metáforas». (C. M. Turbayne: *El mito de la metáfora*. México, F.C.E., 1974. p. 25).

De esta manera el arte, que es precisamente el lugar donde Nietzsche sitúa principalmente la actividad metafórica que ahora se está considerando, recobra la lingüisticidad de una manera indirecta.

Este razonamiento no es válido, sin embargo, para la metáfora que se consideró en primer lugar, pues con ella se abría el campo de juego, no solo del lenguaje hablado y escrito, sino de la misma posibilidad del arte en general, razón por la cual Nietzsche habla en el párrafo 4 de «La visión dionisiaca del mundo» respecto al arte como la imagen de una imagen más primigenia, la cual, como ya sabemos, es producto de aquella extrapolación metafórica. Cf.: «La visión dionisiaca del mundo», en el volumen *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1981. Traducción de A. Sánchez Pascual.

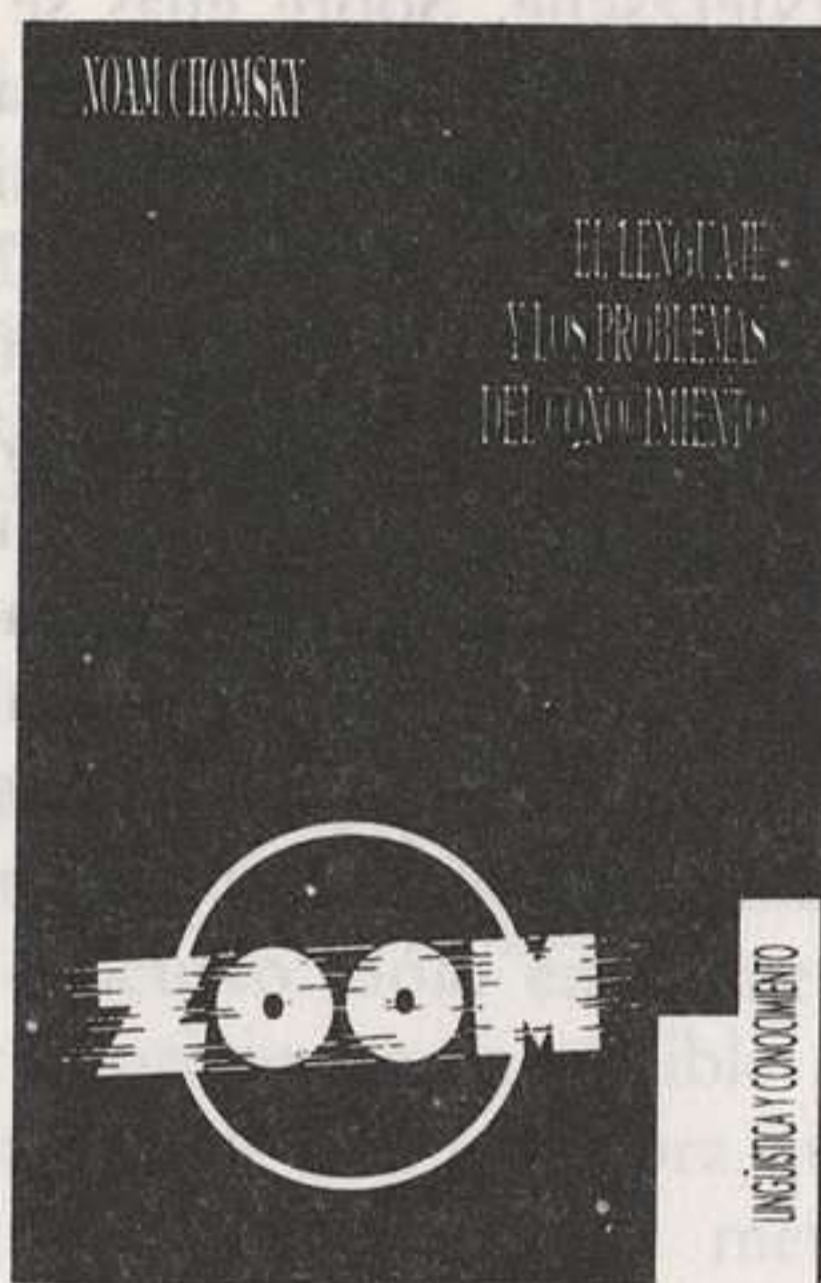


considerando dicho término metafóricamente cabía entender su utilización.

Estas metáforas *metafóricas* son, además, las que poseen mayor peso filosófico en la obra de Nietzsche. Sobre ellas se estructura la crítica a la concepción clásica del conocimiento y el lenguaje, lo que representa la piedra angular de la totalidad de la crítica nietzscheana. Las propias concepciones epistemológica y ontológica de Nietzsche son asimismo ininteligibles si no se consideran las que hemos llamado «metáforas originarias del lenguaje» y la metáfora que relaciona palabras y cosas.

Todo ello diseña una línea investigadora que necesita ser recorrida con mayor detenimiento, pero que de ninguna manera puede obviar las conclusiones a las que se ha llegado en el artículo que ahora acaba. Hacerlo sería volver a recluir a Nietzsche en el ámbito del exotismo literario, y por lo tanto malinterpretar (si no ignorar) la tremenda riqueza filosófica de este autor.





Noam, Chomsky, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*

Traducción de Claribel Alegría y D. J. Flakoll, revisión técnica  
y traducción del coloquio de Azucena Palacios Alcaine, 160 págs.

Madrid, Visor, Lingüística y conocimiento.



Ernst Robert Curtius, *Ensayos críticos sobre la literatura europea*

Traducción de Eduardo Valentí, 390 págs.

Madrid, Visor, Literatura y debate crítico.







# EL SUJETO QUE VUELVE

Charo Crego

De todos los temas que en los últimos treinta años ha abordado la filosofía francesa, probablemente la *crítica del sujeto* sea el que se ha convertido en la piedra de toque de este pensamiento y en el punto de encuentro de sus diferentes tendencias. Tanto los filósofos marxistas (Althusser), como los estructuralistas (Foucault) y los heideggerianos (Derrida) han dedicado parte de su actividad a analizar y combatir esa entidad denominada sujeto que desde Descartes se había convertido en un presupuesto indiscutible de la filosofía moderna. En los últimos años, sin embargo, la forma de tratar el tema del sujeto parece haber sufrido un cambio. No sólo se han puesto de manifiesto las contradicciones que esa crítica encerraba, sino que además se ha descubierto una tendencia a restaurar de nuevo el sujeto, del que la filosofía había quedado despojada. El año pasado la revista *Confrontation* dedicó un número a este tema con un título paradójico y al mismo tiempo ilustrativo: *Después del sujeto que viene*. Título paradójico porque en él se apuntaba tanto hacia el pasado como hacia el futuro, pero a su vez ilustrativo porque se señalaba el regreso o la vuelta del sujeto, precisamente ahora, cuando creíamos encontrarnos en una época que había acabado con él, en la época de la *postsubjetividad*.

En su contribución en *Confrontation*, Vicent Descombes expone con suma claridad los términos y los límites del problema. La crítica del sujeto posee una dimensión teórica y otra práctica. Al disolverse como ilusorio el sujeto metafísico, el sujeto cartesiano, se pone en entredicho la posibilidad de encontrar un fundamento en el que basar cualquier teoría ética o política. Si no podemos contar con un sujeto, si el sujeto ha terminado por

---

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.



desaparecer, difícilmente podemos asignar a alguien la responsabilidad de una acción. Si es el lenguaje el que habla, las leyes de la sociedad y de la economía las que actúan y el inconsciente el que responde, nos es imposible presuponer un agente de la acción autónomo y libre que pueda responder de ella. Según Descombes, la polémica del sujeto ha girado en torno a aquéllos que defendían un sujeto «humanizado» y autónomo y los que postulaban la inexistencia del sujeto y, por tanto, el carácter falso y perverso de cualquier ética o política que se fundara en él. Ahora bien, al olvidar el mundo, el lugar donde se produce cualquier acción, y convertir al agente de ésta en un sujeto autónomo o disolverlo en una réplica mecánica de fuerzas superiores, los filósofos franceses de las décadas anteriores perdieron la oportunidad de indagar en el verdadero problema: el mundo y el sujeto, el cual no debería haberse considerado ni como sujeto metafísico, ni como voluntad pura, sino como un simple agente de la acción. Con ello el debate en torno al sujeto terminó convirtiéndose en una polémica meramente académica.

El famoso libro de Luc Ferry y Alain Renaut, *La pensée 68*, representa una de las primeras manifestaciones de ese inesperado regreso del sujeto, que el título de *Confrontation* anunciaba. En esta obra, los autores analizan las teorías que habían proclamado el fin del sujeto. El pensamiento moderno se ha caracterizado por su antihumanismo, pero por un antihumanismo que se quiere «revolucionario», pues al desvelar el carácter engañoso del humanismo moderno, pone al descubierto una de sus armas de opresión. Las tendencias marxista, nietzscheano-heideggeriana y freudiana proclamaron al unísono la *muerte del sujeto*. Ahora bien, esta victoria del antihumanismo ha ido unida a una ética de lo auténtico y de la interioridad que postulaba un individualismo extremo. Aunque en un primer momento estas dos tendencias puedan parecer contradictorias, una mirada más detenida muestra que una crítica de la razón, del sujeto, de la autonomía, de la verdad, de la metafísica, sin parar en mientes en el carácter regulador que estas ideas puedan tener, deja la puerta abierta a cualquier respuesta individualista. Si no hay verdad, ni razón, ni sujeto, cada uno podrá imponer impunemente su propia verdad, su propia razón y, en una palabra, su propio yo. De su análisis Renaut y Ferry concluían la necesidad de fundar un humanismo no metafísico, un humanismo alejado del humanismo tradicional e ingenuo que, aunque reconociera que la autonomía y la libertad pudieran ser inexistentes, no por ello dejara de reivindicarlas como ideal regulador.

Al finalizar *La pensée 68*, los autores anunciaban su necesaria continuación en una historia de las representaciones modernas de la subjetividad, que nos ofreciera los elementos de juicio necesarios para abordar de una forma menos expeditiva que antes la problemática del sujeto. *La Ère de l'individu*, la obra que el año pasado publicó Alain Renaut, llevaba a cabo este proyecto desde el punto de vista de la historia de la filosofía. *Homo Aestheticus*, el nuevo libro que acaba de publicar Ferry, parece realizarlo desde una perspectiva en cierta medida más marginal como es la estética.



Naturalmente no es fruto de la casualidad que en esta segunda parte el autor haya centrado su estudio en este campo, pues esta rama de la filosofía constituye un terreno privilegiado para el estudio de los diferentes avatares de la subjetividad en la historia del pensamiento occidental. No por nada la estética ha nacido como disciplina autónoma al tiempo que la modernidad, en el momento en que se empezaron a contar las primeras victorias de lo humano sobre lo divino. Desde los inicios de esta disciplina, su problema fundamental ha sido el de conciliar el carácter subjetivo de lo bello con la existencia de criterios objetivos, por ello constituye una plataforma perfecta para estudiar «el problema central de la modernidad en general: cómo fundar la objetividad en la subjetividad, la trascendencia en la inmanencia»<sup>1</sup>.

En la historia de este proceso de subjetivación, Ferry se detiene en cinco momentos. En el primero de ellos, en el nacimiento de la edad moderna, el autor distingue dos concepciones divergentes de la subjetividad: la que en la tradición cartesiana la concibe en términos de razón y la que siguiendo a Pascal la define como sentimiento. Aunque estas dos concepciones puedan parecer totalmente contradictorias, ambas presuponen un sujeto similar. En los dos casos, el sujeto es un ser separado, una *mónada*, por lo que si no fuera por la existencia de un ser tercero que garantizara la comunicación entre las *mónadas*, la inter-subjetividad sería imposible. En la medida en que en su *Estética* Baumgarten postuló por primera vez la autonomía de lo sensible, inauguró la historia de una subjetividad entendida en términos secularizados, marcando los límites de un terreno en el que aunque sólo fuera por su carácter inferior, Dios no tenía cabida.

A pesar de los avances de Baumgarten, el paso decisivo en esta historia de la subjetividad lo dio Kant, el cual representa el segundo momento de este proceso de subjetivación. En *La Crítica del Juicio*, la estética y la sensibilidad se constituyen, por primera vez, en esferas autónomas y no subalternas de lo inteligible y lo divino. Kant supo fundar la intersubjetividad estética en un terreno propio, alejado tanto del racionalismo dogmático como del empirismo sensualista. La tensión entre las ideas de la razón y la sensibilidad que configura la estética kantiana marca el abismo que separa a ésta de la lógica y del campo de lo empírico. La distancia entre la *Crítica del Juicio* y las estéticas clásicas anteriores y la renuncia de Kant a considerar lo bello como la imagen sensible de la verdad ha permitido a Ferry hablar de la inclinación barroca de la estética kantiana. Un barroco que, si bien ve sometidos sus posibles excesos a los límites del buen gusto, no por ello se aleja menos del ideal clásico de *perfección* ni deja de proclamar el carácter autónomo de la belleza.

El terreno que la estética había conquistado en el sistema kantiano se le vuelve a arrebatarse en la filosofía hegeliana, el tercer momento de este recorrido. La estética de Hegel, que se desarrolla en el interior de una

<sup>1</sup> Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'Invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset. París, 1990. 441 pp. 145 ff.



concepción individualista de la subjetividad al estilo de la monadología leibniziana, define lo bello como la manifestación sensible de la verdad, con lo que restaura el poder de la razón y con ello el del clasicismo. La introducción de la dimensión histórica en el hegelianismo no impide que lo sensible se doblegue ante el peso del concepto y la estética se someta al poder de la lógica. El hecho de que la verdad tenga un carácter histórico hace que la belleza, su manifestación sensible, también lo tenga, pero con ello no se le restituye el carácter autónomo que poseía en la filosofía de Kant. Por consiguiente, termina Ferry, el hegelianismo implica una devaluación de lo sensible y una vuelta al clasicismo, aunque en este caso se trata de un clasicismo atravesado por la historia.

Estos dos modelos, el de Kant y el de Hegel, constituyen los dos extremos que circunscriben el espacio en el que se han desarrollado la mayoría de los proyectos estéticos de la modernidad. En este sentido, la estética nietzscheana, el cuarto momento, constituye en parte una vuelta a Kant en la medida en que restablece el poder y la autonomía de lo sensible frente a su negación platónico-hegeliana. Ahora bien, esa vuelta sólo es parcial, pues si Kant veía en la estética la posibilidad de un acuerdo intersubjetivo, la existencia de un sentido común que no se fundara exclusivamente en las leyes del concepto, Nietzsche, al tiempo que niega esa posibilidad, postula una heterogeneidad absoluta. La divergencia fundamental entre ambos pensadores procede de la manera en que la noción de subjetividad se ha constituido en la filosofía de Nietzsche. La estética nietzscheana se inscribe en una concepción radical del individualismo, una concepción que se diferencia de la monadología leibniziana y hegeliana en que no se funda en el principio de identidad como éstas sino en el de la diferencia y que, por tanto no considera al individuo ni como un principio ontológico, ni como una entidad axiológica. El individuo no existe aislada ni sustancialmente, su único valor reside en el valor del proceso que se ejerce en él. El Yo, la falsa sustancialización del Yo, se disuelve en ese proceso, igual que el mundo, el objeto, se termina disolviendo en una serie de perspectivas fugaces y de momentos singulares.

Desde este punto de vista, el arte, en la medida en que no pretende llegar a la verdad ni a la esencia, sino que se presenta como lo que es, como mera apariencia, ilusión e interpretación, es la única esfera legítima de la filosofía y del filósofo. La estética nietzscheana es mucho más ambigua de lo que en un primer momento pudiera parecer. Si bien en ella, Nietzsche parte de la disolución del Yo y del Mundo, su ultraperspectivismo e hiperindividualismo le permiten volver a introducir la noción de verdad ahí donde parecía estar totalmente erradicada. El arte no es manifestación sensible de una verdad superior, sino que es manifestación de la verdad en tanto que se muestra como lo que es, mera ilusión, sólo interpretación. De esta manera la estética de Nietzsche vuelve a las orillas del clasicismo, aunque en este caso se trate de un clasicismo de la diferencia y no de la identidad.



El análisis de Ferry descubre el origen nietzscheano de dos elementos fundamentales de la concepción estética de las vanguardias, el quinto momento de esta historia de las representaciones de la subjetividad que estamos resumiendo. De Nietzsche han recibido, por una parte, el ultraindividualismo, la disolución del yo y del mundo en una serie de perspectivas irreductibles las unas a las otras, por otra parte, el hiperclasicismo, la necesidad de otorgar al arte una función de verdad. La inclinación individualista de las vanguardias en la que se basa su oposición a la tradición, a los valores establecidos va unida al impulso clásico de descubrir una verdad más profunda. Su ruptura con la perspectiva renacentista no sólo está relacionada con la necesidad de una expresión interna y personal, sino con el anhelo de descubrir una realidad y un espacio más verdaderos que la realidad aparente y el espacio tridimensional al que las convenciones nos habían habituado.

Aunque la interpretación de Ferry, según la cual los experimentos en torno a la cuarta dimensión y la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos deben ser consideradas en el horizonte de ese hiperclasicismo nietzscheano de la diferencia, es sumamente sugestiva, no deja de ser paradójico que en muchos casos la lectura de los escritos de los artistas de vanguardia (Mondrian, Kandinsky, Malevich) nos lleva a considerar ese anhelo clásico de las vanguardias más en términos de una búsqueda de verdades neoplatónicas, eternas e imperturbables, que en los términos de una concepción nietzscheana antiplatónica, en la que la verdad es sólo atisbo y descubrimiento fugaz. A pesar de ello se puede afirmar que la interpretación de Ferry de las vanguardias como un campo de tensión entre una tendencia subjetivista y otra objetivista no sólo no es errónea, sino que es comprensiva y enriquecedora. No obstante, el estudio del trasfondo histórico y artístico en el que se produjeron las diferentes soluciones que aportaron las vanguardias y el conocimiento de la historia de las formas artísticas de las que arrancaron permiten circunscribir la validez de la hipótesis nietzscheana, así como complementaria o sustituirla por otras hipótesis según las diferentes corrientes.

Si en su estudio, Ferry ha definido el arte de la vanguardia clásica como el resultado de la tensión entre el momento objetivo y el subjetivo, al examinar el arte contemporáneo el autor considera que en él se ha producido la victoria del segundo momento sobre el primero. En el arte actual el mundo se ha retirado. En él sólo existen el artista y la obra de arte, que se ha convertido en una mera extensión del primero. El proceso de subjetivación que muestra la historia de la estética en el que «el sujeto muere ante el advenimiento del individuo» desemboca, como se dejaba vislumbrar desde el inicio de la investigación, en una problemática de índole práctica. Probablemente este desenlace, contra el que en principio no hay nada que objetar, desvirtúa, al menos en parte, el proyecto de *Homo Aestheticus*. El lector percibe que Ferry está más interesado por las consecuencias éticas que se puedan desprender de su recorrido, que por el análisis estético. Esta instrumentalización de la estética con fines distintos



a ella y su utilización como mera ilustración crean cierta desapacibilidad a lo largo de la lectura de esta obra, en la que se percibe que lo que se está tratando está al servicio de lo que no aparece en el libro, aunque sí esté anunciado.

No obstante, en la medida en que este estudio constituye los prolegómenos de un proyecto más amplio, no podemos evitar que despierte nuestras expectativas en su futura continuación. Evidentemente, la reivindicación del humanismo de Ferry no puede ser ignorada, pues el proceso de subjetivación, la victoria de lo individual y la retirada del mundo, que nos muestra, hacen que hoy sea más apremiante que nunca la necesidad de imponer límites a la libertad individual, aunque hoy, sin un mundo que compartir ni que repartir, parezca más difícil que nunca encontrar los criterios en los que fundar esos límites. La historia de las representaciones de la subjetividad en la estética requiere, como defiende Ferry, su justa continuación en el campo de la ética, en donde quizás se pueda encontrar una respuesta a estas cuestiones que no sea ni la absurda e inútil vuelta a los valores de la tradición ni la simple e interesada justificación del presente.



# LA TERNURA DE LOS HERMANOS COEN

Valeriano Bozal

Se habla mucho de la proximidad del último film de los hermanos Coen, *Muerte entre las flores*, a la novelística de Dashiell Hammett, en especial a *Cosecha roja* (o *Cosecha sangrienta* en otras traducciones). Sin embargo, la película de los Coen carece de aquello que es fundamental en las novelas de Hammett (y que está presente en *El halcón maltés* dirigido por Huston): esa cortante limpieza de afilada navaja de afeitar que ordena y hace progresar la lógica de la acción, en la que los sentimientos —el amor y el odio— están supeditados a esa lógica y sólo en su virtud son tenidos en cuenta.

Es cierto que en *Muerte entre las flores* encontramos muchos de los rasgos propios de *Cosecha roja* y una anécdota tan brutal, si cabe, como en la obra de Hammett. Pero también hay diferencias importantes, he aquí una de ellas: mientras que en la novela de Hammett es un detective el encargado de «limpiar» la ciudad, en la película es un miembro de una de las bandas el que enzarza a los delincuentes hasta lograr sus propósitos.

¿Cuáles son estos? El novelista los ha definido con toda precisión: el detective es un profesional, su trabajo consiste en «limpiar» la ciudad y él debe cumplir con su trabajo, de tal modo que todas sus acciones están encaminadas a este fin: si ama, si engaña, si es amable o pendenciero, si es astuto..., todo tiene esa finalidad, lograr que se liquiden unos a otros.

La cuestión no parece tan clara en la película de los Coen. El trabajo del delincuente que ahora ocupa el lugar del detective no es «limpiar» la ciudad,

---

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.



si enfrenta a unos con otros, ello se debe a otras razones: la fidelidad a su jefe y su propio orgullo parecen las dos más plausibles. Paradójicamente, el delincuente no es el «duro» que durante toda la película dice ser —y dicen los demás que es—, un «duro» que verosímilmente soportaría los peligros sin cuento, las tremendas palizas que recibe. Si soporta todo eso, si emprende una acción que pone en riesgo su vida y termina con muchas otras, lo hace por amor y fidelidad, hacia su jefe y hacia sí mismo.

El delincuente, personaje protagonizado por Gabriel Byrne, es una figura tierna, llena de sentimientos, que los demás, su jefe y su amante (también amante de su jefe), no comprenden, cuyo alcance se les escapa. Nada más lejos de los detectives de Hammett. Los demás personajes, especialmente los más cercanos al protagonista, tienen también una fuerte componente sentimental. No podía ser de otra forma cuando los sentimientos son el factor que dinamiza la acción. Nada más lejos, también en este punto, de los personajes de Hammett.

*Muerte entre las flores* encaja, así, en un género bien conocido: el melodrama. No es la lógica de la acción, es la lógica de los sentimientos la que hace avanzar la historia. Las muchas muertes que se producen tiene un sentido en el melodrama, en la satisfacción sentimental con final feliz y, simultáneamente, desgraciado: el jefe, encarnado magistralmente (como es norma de todos los actores de esta película: el espléndido histrionismo de Jon Polito) por Albert Finney, se da cuenta del verdadero sentido de la actividad del delincuente y «le perdona», pero este no puede, ni quiere, aceptar su perdón..., ¿quizá porque el jefe le ha sido infiel contrayendo matrimonio con su amante y manteniendo su vida tal como hasta ahora la había llevado...?

La refinada —¿perversa?— ternura de los hermanos Coen ha cargado el film de homosexualidad, una de las claves del enfrentamiento. No hay razón alguna para pensar que el protagonista está exento de tales pasiones, a pesar de sus, por otra parte bien melancólicas —tantos planos de Gabriel Byrne sentado en la cama, fumando, pensativo, mientras su amante reposa o duerme...—, pudibundas exhibiciones de virilidad.

*Cosecha roja* es una historia de «ciudad sucia», *Muerte entre las flores* es una película de sentimientos. No hay sentimientos en las novelas de Hammett o si los hay están sometidos a la necesidad de la acción y, paroxismo de la dureza —aquí el célebre diálogo del *Halcón*, al que no llega en ningún momento de *Cosecha roja*, pero al que se aproxima—, se utilizan a su costa. Es la acción, el trabajo que debe realizarse, para el que se ha sido contratado, que permitirá nuevos contratos en el futuro, es la necesidad interna de la acción la que determina la fábula y su movimiento, su progresar inexorable.

Ello resulta igualmente patente tanto en la puesta en escena como en la gesticulante caracterización de los personajes. La sangrienta variedad de acontecimientos que los hermanos Coen nos ofrecen no deja de ser una estética exhibición: el asalto al garito, el tableteo de las metralletas, el



hermoso estallido de las bombas, la perfección de los agujeros de las balas sobre las correderías de los bellos automóviles ya antiguos, la misma figura de los gansters, con sus abrigo, sus sombreros, los primeros planos de las pistolas, el humo que sale de sus cañones después de disparar..., todo eso no son sino invitaciones a un magnífico espectáculo.

Espectáculo son también los gestos histriónicos de algunos de los principales gansters —en especial, ya lo he señalado, del italiano que representa Jon Polito, su esposa y su hijo—, el movimiento de los cuerpos impactados por las balas, el buen sentido burgués de fisonomía y figuras de los corruptos alcalde y jefe de policía, la segura oligofrenia de algunos de sus hombres (ese policía que dispara y se rie...). La melancólica seriedad de Gabriel Byrne no es sino la «pantalla» de un profundo interior: ese delincuente es listo, piensa mucho, tiene vida interior. Podemos identificarnos con una persona así, una persona que alienta la fidelidad y el amor, que quizá se sacrifica por la felicidad de otros. Difícilmente nos identificaremos con la cortante dureza de los detectives de Hammett. Sospecho, sin embargo, que es esta dureza y no la ternura de los hermanos Coen el rasgo que define nuestra vida social.







## Emigrantes en su salsa

---

Óscar Hijuelos  
*Los reyes del mambo  
tocan canciones de amor*<sup>1</sup>

---

José Miguel Marinas

Este libro es como un disco. Tiene una cara A: «En el Hotel Esplendor», y una cara B: «Algo más avanzada la noche, en el Hotel Esplendor». Pero no trata sólo de canciones, ni siquiera sólo de aquella variedad que nos llevó de mentirijillas al Caribe —cuando aquí era la edad de los fríos— llamada mambo. Óscar Hijuelos, un joven transterrado —un cubano yanqui—, ha puesto ojos y oídos en una tradición a la que da la forma de relato. Pero que bien pudiera haber sido un informe antropológico, una monografía, un repertorio de historias orales. Aunque, en ese caso, no sería tan claramente un mundo domesticado, es decir, una novela. Ni habría, con toda seguridad, obtenido el premio Pulitzer de este año. Ni tendría apalabrado su rodaje cinematográfico para el próximo verano. Pasos todos que, tal vez, son indicio no sólo de lo que se llevan las biografías, testimonios, documentos, esta temporada (¿consumimos historias para no vivirlas?, ¿lo hacemos para reconstruir ejemplaridades perdidas?), sino de que volverse digeribles parece ser valor central en

el mercado de palabras y de imágenes.

Hijuelos practica una suerte de documental novelado. Tiene el oído fino de quien ha pasado mucho tiempo escuchando una memoria que se dice tanto por las palabras de acciones, de ir y venir, de cantar y bailar, como por la minuciosidad de la descripción. Atesorar para no perder. Reiventar para reivindicar. Aquí están brillantemente recogidas las formas de vestir, los ambientes, las marcas, los modos de presentarse una pléyade de emigrantes cubanos que tenían por todo bagaje las ganas y la capacidad de bailar, cantar, seducir.

Hay otro aspecto importante y es el despliegue de las relaciones, de las afinidades electivas entre los cubanos de la diáspora —anterior a la del derrocamiento de Batista— y los negros del jazz: Gillespy, Parker y, luego, el recientemente desaparecido Dexter Gordon. Una generación de voluntariosos que buscan el triunfo o una supervivencia digna, saliendo de un vivero de músicos, como les ocurrió a tantos reyes del metal, percussionistas, cantantes, gente de pocos posibles en la vida del cabaret caribeño (léase Cuba de la época). Como siempre, el norte se presenta como el lugar en el que caben más. En el que hay más. El mundo de la reconstrucción económica y social de la segunda gran posguerra. Los hermanos Castillo crecen y triunfan, con el efímero lustre de los que dependen de su cara y de su voz, tomando de manera agridulce el mandato de logro

---

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.

<sup>1</sup> Traducción de Alejandro García Reyes. Ed. Siruela, 1990.



norteamericano: cualquiera puede ser hijo de sus obras.

Y aquí la pareja protagonista forma parte de un todo. Además de los negros del jazz, hay una serie amplia de personajes reales que circulan por la novela, acompañando, rivalizando, siendo parte del clan. Los emigrantes que buscan el neón y el despliegue de unas facultades de las que, en principio, están sobrados. Son los pobres de la tierra americana, a quienes se les sigue atribuyendo mendazmente la pureza, como marbete segregador. A éstos, ese atributo no parece, en la época, bastarles para vivir. La pureza y el talento los poseen gratis, les vienen de linaje y son maquillados por una mitología que hace del marginado el rey de artículos, al pie de la letra, inmateriales: el ritmo, la gracia, el don, el son. Artesanías que preparan con fatigas y en condiciones de trabajo, casa, comida, que contrastan con el lustre seductor de las apariciones en escena. El cuerpo del trabajo, el esfuerzo, entre los emigrantes, queda oculto, pasa al fondo del perol de la que llaman, las discográficas también, rica salsa.

Todo parece darse en un tejido de nombres. De personas: los Néstor y César Castillo, Delores (es así), Marielita, el sobrino narrador —trasunto de Hijuelos—. Pero también los músicos que tocan con ellos (el elegante Miguel Montoya, todo de blanco de pies a cabeza) o que son la competencia, no necesariamente desleal: Machito es un paradigma (aprendió a tocar las maracas encerrándose días y días en un cuartito de pensión) pero también el inmortal congucero Chano Pozo, «muerto a tiros en

1948 por un asunto de drogas, cuyo espíritu seguía vivo en los mambos de La Habana», Lecuosa, Ricky Ricardo y el fabuloso Benny Moré.

*¿Cómo cantar en tierra extraña?*

«Muchas noches los transeúntes de Broodway y de Tiemann Place oían al Rey del Mambo y a su hermano tocando aquellas melodías. La gente alzaba la vista y veía sus siluetas recortándose en la ventana, con las cabezas echadas hacia atrás. O a veces se subían a la azotea con unas cuantas botellas de cerveza y unos perritos calientes hechos con pan italiano, bien adobados con cebolla y sal, tendían una manta en el suelo y comían y bebían y pasaban la noche improvisando canciones, como si se las dedicaran a aquellas ascuas de luces rojas, amarillas, azules y blancas que eran los edificios de la ciudad» (página 45).

Pasa la vida. Pasa la gloria. Y pasa un tránsito, entre resignado y responsable, de una sumisión cruda, que en realidad les echó de casa, a la apuesta difícil en la Cuba de la que éstos están ausentes. Castro será gobernante de sus descendientes. Ellos no entienden —entre lectores de textos integristas y derrumbados por el tráfago de la vida de artista modesto— o no atienden a la apuesta.

Todo su mundo queda encerrado en una topología de los nombres de la ciudad, entre Brooklyn y el Bronx. Y los grandes almacenes: Fin de Siglo, La Época, El Encanto (en La Habana de vuelta pasajera, ya con los medios que exhibe, obligatoriamente, el emigrante). Y los establecimientos de la apoteosis: el Mambo



Nine Club de la calle 58, esquina a la Octava Avenida; la sala de baile Sweet, el deseado Luna Park. Pero también los signos del éxito: el Oldsmobile que es sustituido por un flamante De Soto modelo 1955. Y las ciudades del periplo: de la Costa Este a Cagliari y Alejandría, del derecho y del revés. Tocando o —como César— enrolados en la marina.

Y sobre todo las canciones: *Bella María de mi alma* («cómo puedo odiarte/ si te amo como te amo»), *Frenesí* («quiero que vivas sólo para mí/ y que tú vayas por donde yo voy/ para que mi alma sea, no más, de ti/ bésame con frenesí»), *Tu felicidad*, *Cachita*, *No te importe saber*. Canciones que suponen toda una crónica sentimental para hispanoparlantes. Crónica de la que este libro, tan primoroso y detallado, muestra el precio real. Nada que ver con el supuesto bolerismo mirón que nos rodea. Porque aquí, con más o menos plenitud, con más o menos perspec-

tivas, se da una memoria bien contada de una diáspora. Que bien puede servir para mirar otras más cercanas en el tiempo y el espacio. (¿Qué cantan los africanos de las minas del noroeste de León, qué los marroquíes de Peña Grande, qué los del Maresme?).

Una diáspora que está cantada en el libro con todas las de la ley: el afán de superación económica, pero, sobre todo, personal. El «maquearse» como forma de presentación. Los ritmos en los que la gente —como también vio el musicólogo Alejo Carpentier— se da. Los amores, las mujeres, los hermanos, el clan. Tan parecida, está ya dicho, a los flamencos, que lampan y sentencian, o que reivindicán y soportan. Formas que se sostienen en el puro florecer de ambientes de música, de un *american way of life* que se empieza a tocar con los dedos y que permite la revancha, o una suerte de desplante entre el brillo y la melancolía entrevista.

## Yves Christien *El hombre biocultural. De la molécula a la civilización*<sup>1</sup>

José Lorite Mena

Hay libros que sólo dejan aparecer las preguntas como simulacros de incertidumbre permitidos estratégicamente por un saber que controla todas las fisuras. El texto discurre sin desasosiegos —y el estilo se practica como el férreo desplazamiento de unos términos nucleares en las más diversas topografías. Así se consigue una unidad y, sobre todo, una continuidad discursiva que descarta la duda como una simple perversión intelectual.

Esta es la pretensión que sostiene el texto de Y. Christien; una transcripción de la escritura invisible con que el «poder supremo» (p. 19) ha

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.

<sup>1</sup> Madrid, Cátedra, 1989, 228 págs.



ordenado «las letras del ADN» y «el lenguaje de las proteínas» hasta determinar las configuraciones visibles del racismo popular (p. 95), del coeficiente intelectual de las clases sociales (p. 127, 174), del efecto disgénico de la ayuda educativa a las familias más pobres (p. 175), de la elección de pareja (p. 81), de partido político (p. 106) o de los códigos morales (p. 158). *Todo* está articulado en las estrategias recónditas de unos programas de optimización de la competencia que operan como una «divinidad» (p. 16) inapelable. Y al asumir la responsabilidad de convertirse en la superficie visible de esas determinaciones crípticas, el discurso de Y. Christen desempeña una función oracular que hace superflua —no por desplazamiento del objeto o por agotamiento del método, sino por *exceso de saber*— esa pregunta con la que tácticamente empieza el texto, la misma con la que se había iniciado la explosión incierta de las ciencias humanas en la Ilustración: *¿qué es el hombre?*

Las evidencias ya nos han alcanzado —de hecho siempre nos han precedido en nuestras dudas—: «La verdad es más sencilla: el hombre, íntegramente, está en el universo de lo biológico» (p. 16). Esta precedencia adquiere su sentido definitivo al proyectarse con una lógica rectilínea para recuperarnos en el borde temporal de nuestras incertidumbres: «La biología es el destino» (p. 69 ss., 80). La conclusión sobre el ejercicio de la libertad es inequívoca: «La decisión ética fundamental no tiene otra justificación que la que nosotros deseamos. Lo queremos porque lo queremos. Es decir, seguramente por-

que estamos genéticamente determinados a quererlo» (p. 192-193).

En su rígida coherencia, el texto de Y. Christien tiene el mérito involuntario de producir el efecto contrario al que pretende. No sólo por lo que dice, sino también, y especialmente, por lo que escamotea para ser convincente, su discurso totalizante nos margina en un espacio donde se acumulan las incertidumbres: ¿y si la vida fuera «un juego de posibles» (F. Jacob)?; ¿y si esos posibles integraran el azar y el error de forma masiva cuando se organizan y se bifurcan en el espacio fluctuante de las interpretaciones culturales (E. Morin, H. Atlan, C. Geertz)? La problemática es de fondo. Y por lo que el texto de Y. Christen tiene de sintomático en la renovada y aguda disputa por el control de las interpretaciones de la realidad humana, merece la pena detenerse para subrayar algunas líneas dominantes en este forcejeo con el poder («supremo» o subordinado).

En primer lugar atengámonos a lo que dice —y sobre todo a cómo lo dice, a la lógica que determina su discurso. 1) Insistentemente, desde el título o el simulacro interrogativo con que se inicia la exposición, hasta los juicios históricos y políticos que salpican el recorrido o las proyecciones éticas de la conclusión, todo se anuda alrededor de un eje decisorio: la Antropología como encrucijada de sentido entre las ciencias naturales y las ciencias sociales. La problematización de la realidad humana que nos invade (M. Foucault) es el núcleo de diseminación de una nueva «política del saber». El problema reside entonces en establecer las estrategias



del conocimiento que permitan acaparar la legitimidad para ocupar ese territorio difuso. Este es el perfil de una situación del saber que el autor asume sin explicitarla. 2) La estrategia desplegada por el autor se articula en tres niveles. a) Una drástica división inicial entre «la hipocresía del Espíritu Santo o el marciano» (p. 14) y la teoría darwiniana que «sólo se ha captado correctamente en los últimos tiempos con la aparición de la sociobiología y de su corolario: la teoría del gen egoísta» (p. 26), le permite, en un esquematismo simplista, no sólo inclinar rápidamente la balanza a favor de su posición por reducción al absurdo de la tesis opuesta, sino, además, eliminar otras alternativas de análisis que claramente escapan a esa tensión bipolar (F. J. Ayala, A. Montagu, R. Fox, J. Ruffié, M. Harris, S. Moscovici...). b) No obstante, esa dualidad teórica extrema le permite desarrollar su opción como la más coherente con el horizonte actual del conocimiento y, paralelamente, revestirla de la validez totalizante y exhaustiva que sólo podría disputarle la otra opción descartada; de tal forma que cualquier duda u oposición está condenada de antemano a la marginación de un vago espiritualismo anacrónico. Desde la sólida trinchera en que parece convertirse la gran teoría sociobiológica, el autor penetra en el ámbito de las culturas con una despreocupación metodológica, con una suficiencia epistemológica y con una arbitrariedad en la presentación de los datos que a fuerza de sorprender termina por ser inadmisibles. Historia, sociología, psicología, pedagogía, política, literatura, filosofía, antropolo-

gía, ética, religión..., todo es absorbido a través de juicios intermitentes, pero definitivos, con la inalterable convicción de que la posesión de la verdad dispensa del conocimiento de la especificidad de estas áreas del saber, y que, en último término, se trata de «atreverse» a asumir una función correctora para que el sentido de estas disciplinas se integre en el orden de la gran teoría. c) Los dos aspectos señalados sólo son operativos en la medida en que todo el discurso está sostenido por una lógica de análisis que el autor despliega de manera coherente e implacable, aunque en ningún momento se preocupe por explicitarla. Este es el aspecto más importante, el eje sobre el que se curva la superficie de las evidencias de Y. Christen. Todo el texto está articulado sobre la base del determinismo mecanicista, lo cual permite establecer una continuidad lógica entre todos los niveles y situarlos en una linealidad reversible; así puede establecer secuencias simétricas entre distintos sistemas de organización en el interior de un orden único y, por tanto, con leyes unívocas: la teoría, forzada aquí a operar con el rango de ley, del «gen egoísta».

En segundo lugar resaltemos lo que no dice —con la seguridad de que sólo desde estos forzados silencios se puede entender el orden discursivo esquematizado en los puntos anteriores. 1) El autor habla continuamente de evolución, pero sin entrar, en ningún momento, en un análisis, o al menos una rápida explicación, del proceso. Así, «la evolución» se convierte en un *a priori* incuestionable, en un incondicionado que lo explica todo sin necesitar



ninguna aclaración (es por esto, quizá, que el autor habla de «poder supremo» y de «divinidad» para referirse al respeto sagrado que este término debe inspirar). Y ahí es donde reside gran parte del problema —no en el término, sino en la forma de entenderlo—. Ya que es justamente en la lectura que hacen muchos biólogos, y no de los más neterodoxos, de los procesos evolutivos en los que emerge la realidad humana donde se sitúa la polémica. No se trata de una cuestión de detalle, ya que sólo si se prescinde del análisis de los procesos vitales (de su inevitable componente azaroso y del carácter de acontecimiento irreversible que cada nueva auto-organización vital representa) se puede imponer simetrías mecánicas entre distintos niveles de complejidad y llegar a universalidades unívocas. El platonismo del autor no sólo es patente en su posición sobre el innatismo del conocimiento (p. 78 y 138), sino en la ontologización de las ideas. 2) Para proceder así, el autor debe hacer caso omiso de una problemática polimorfa, pero confluyente, que se extiende como un espectro desequi-

librante entre dos polos básicos: la revisión de las teorías sobre el orden/desorden en la materia a partir de la teoría cuántica, la termodinámica o la fisión del átomo, hasta la epistemología que trata de dar cuenta de esta redistribución de los conceptos con las teorías de juegos, de sistemas autopoieticos, o de estructuras lejos del equilibrio. No es necesario ser un especialista en cada uno de estos terrenos para entender que la epistemología actual está atravesada por múltiples corrientes de incertidumbre y por renovadas esperanzas de establecer una *nueva alianza* entre el hombre y la naturaleza. Los trabajos de Thom sobre la morfología de las catástrofes, de Prigogine y Stengers sobre las estructuras disipativas, de Ashby sobre la variedad indispensable, de Atlan sobre la auto-organización recurrente de la información, de Morin sobre la complejificación de los sistemas, de Foucault sobre los campos epistémicos..., deberían haber puesto en guardia a Y. Christen del riesgo de inconsistencia que contamina a cualquier trabajo que pretenda levantar el universo con un solo punto de apoyo.



## Retrato de Felipe V sobre fondo de melancolía

M. Morán

*La imagen del Rey.  
Felipe V y el arte*<sup>1</sup>

Jesús Sáenz de Miera

Los rastros de ciertos textos son capaces en ocasiones de abandonar el cuerpo de la memoria, instalándose en otro espacio, que aunque es memoria también, se diría diferente: es entonces cuando esos rastros se convierten en sensaciones. Por encima de los datos concretos, de los ojos más o menos fiables que dan cuenta de las imágenes vistas, de los ecos de algunas frases —más hermosas o rotundas, o más significativas— que pueden sin dificultad permanecer en nosotros, los verdaderos residuos de esas páginas persisten menos exactos como atmósfera o ambiente, y así los incorporamos; también como otra especie distinta de aprendizaje o como amable certidumbre de haber ido a algún lugar reconvertido a la vuelta en presencia.

En tanto justamente que presencia o sensación, la terminación de la lectura de este libro de Miguel Morán es semejante a la que podría producir el regreso de un doble viaje, uno de cuyos componentes, más convencional, visita lugares, analiza fenómenos, se nutre de paisajes cultu-

rales cambiantes, insiste sobre proyectos y también sobre materias: indaga y describe un escenario verosímil donde una acción, que es una suma de acciones, se trama y se desenvuelve. El otro, menos obvio y acaso por eso menos descriptible, se interpola fugazmente en el anterior. Su presencia es menos neta. Es sutil, pero no es inconsistente. Bien podría compararse a otros desplazamientos, de carácter distinto —son ficciones como *El Corazón de las Tinieblas*, de Conrad— que también se ordenan, duplicados, hasta la proximidad de un hombre. Ese singular Felipe V, que late opacamente entre las líneas que cuentan su historia y la de su derredor, cuya actitud personal rompe lo que se podría llamar «la media normal de conducta de un monarca al uso», es la meta de este segundo viaje.

Es habitual encontrar en estos párrafos un Felipe V suspenso entre las órbitas de los proyectos y la realidad, tanto desde el punto de vista de las obras materiales como de sus actitudes personales. Nunca parece estar en parte alguna. Siempre va hacia algún lugar. Se diría que sus únicos puertos de llegada fueron el trono que acabó desdeñando y su propia melancolía.

Felipe V sirve como último referente para designar uno de tantos tiempos en que las ideas tradicionales se revisan y rechazan, anticipando los acontecimientos que les dan una forma verosímil, o como parte de debates que conducen a espacios sin salida. Así, se encuentran a menudo pruebas de retornos críticos sobre el

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.

<sup>1</sup> Nerea, Madrid, 1990. 152 p.



pasado, y aún falsas versiones de lo sucedido para adaptarlo a las nuevas circunstancias. Éstas son, con frecuencia, más que derivas de las precedentes, sus polaridades opuestas.

Algunos pasajes del libro contienen las descripciones de las imágenes del Rey que no sobrevivieron. Las mutaciones interesadas que reordenaron su imagen buscando una dudosa adaptación a unas nuevas formas de pensar. La imagen del valor, la belicosa ira de un Felipe V como otro Carlos El Temerario cargando al frente de sus tropas, pudo ser fácilmente agigantada para hacer de él un héroe de las tradiciones, un asidero al que la admiración de su pueblo pudiese llegar sin dificultad. El Rey adolescente fue convertido en mito. Y ese mito le ayudó decisivamente a ponerse al frente del gobierno de sus estados. Poco después se apagó para reaparecer con su muerte.

Después de ella, las ideas pacifistas avanzaron imparables, exorcizando a los reyes belicosos como una lacra para sus naciones. Y lo que había comenzado como una exaltación, hubo de reciclarse propagandísticamente: excusa, cuando no camuflaje de los hechos. La imagen del Rey que se quiso dejar como última memoria suya no podía ser obediente a sus acciones. Era necesario arrumbar el antiguo aparato que le dio por otro nombre El Animoso para reducir sus perfiles a los precisos en ese nuevo contexto. Desde este punto de vista, no importaba lo que el Rey había sido, sino la conveniencia de rehacer su imagen. Que era destruirla como suya, vuelta mera pantalla. Desde su entorno, se había manipulado el pasado para hacer brillar el

presente a su costa. El futuro usaría de Felipe V reescribiendo también su historia.

Otro discurso semejante explica cómo fue conveniente también —era el signo de esos días— arrumbar los primeros proyectos para la decoración del Palacio Nuevo, que pretendían convertir al Rey en corazón y luz del reino, dando cuenta de sus gestas y de su condición singular, por medio de un lenguaje agotado, hecho de alegorías. Un tono menos ardiente vino a tomar su lugar en la que se quiso Casa del Sol. Allí donde iban a desplegarse simbologías tan densas como alambicadas, que el avance de otras formas de expresión volvía huecas e incomprensibles, acabaron por cuajar como proyecto las pedagógicas enseñanzas de la Historia nacional, que representaban una sólida alternativa. Tal y como se desarrollan, estas contraposiciones refieren la historia de una disolución. Parecido espíritu habita en las distancias que median entre los proyectos para rehacer El Alcázar y el Buen Retiro, donde además de un pormenorizado análisis de los proyectos tanto material como ideológicamente, se culmina en las razones del abandono de los mismos. No era el Rey quien sostenía la necesidad de ellos, sino las sombras de su abuelo en Madrid, Orry y la Princesa de los Ursinos. De nuevo, Felipe V parece indiferencia.

Sin embargo, en la introducción y el primer capítulo del libro se precisan el carácter absoluto de la fractura que la voluntad del monarca quería producir con los hábitos de la anterior dinastía —vital, ceremonial y artísticamente hablando— y el de-



nuedo con que se volvieron los ojos a Francia o Italia, para encontrar hombres capaces de comprender un nuevo concepto de Majestad, que habían de publicar con compases, óleos, escoplos o punzones. La actitud del Rey era entonces la de quien desea llegar a un punto de no retorno, tanto por implantar su dinastía, como por lograr un medio vital coherente con su educación y gusto. No había todavía en estos tiempos primeros signos de disolución personal en el joven nieto del Rey Sol.

Esos signos se apuntaron después, en su aislamiento en La Granja y en la alteración de los ciclos de su sueño, cuando se entregaba en Sevilla a «hacer del día noche», como poéticamente se dice en el texto. Acaso el más hermoso de los capítulos sea el que desde estos puntos de inflexión se dedica a la explicación del vasto conjunto decorativo de los jardines de La Granja. Su estética está radicalmente al margen de la tradición española, y si no responde a meros presupuestos versallescicos, es porque una nueva torsión del estado de las cosas les ha añadido el peso de Italia. La idea del abandono de los bienes materiales y aún de las responsabilidades mundanas que pudiesen desviar al hombre de sus verdaderos fines, se formula mediante el uso de conjuntos mitológicos, donde Apolo, Diana y Hércules parafrasean

sean un discurso que el Rey conocía de antiguo. El del riguroso Fenelon en *Las aventuras de Telémaco*, nacidas para educarle junto a sus hermanos. Los ecos de esas palabras parecen no haber abandonado nunca a Felipe V, quien nutrió su propio rigor tal vez de ese recuerdo. La dicha de un Apolo pastor, marginado de un Olimpo intrigante y fatigoso, no es débil fundamento para la actitud de un soberano capaz de abandonar su corona.

El lenguaje alegórico y mitológico rinde en estos jardines aislados sus últimos frutos. Ya se ha visto su fracaso en labores más tardías. Esta presencia de cosas que se disuelven vueltas casi irrealidad, alcanza por igual al Rey, a sus obras, a sus actitudes. A pesar del esplendor, hay menos brillos que nieblas, extrañezas, melancolías. Para Felipe V, como alguien dijo después, todo nuevo refugio es una antigua trampa.

Este es un libro de arte. Pero tiene otros alcances. Bajo la solidez de los análisis, o la luz de las hipótesis, más allá de los datos numerosos, se puede leer otra historia. Si mis palabras no hablan de arte, es sólo porque piensan en otra cosa. En la sensación donde se trama la certeza de un doble viaje. No ya la imagen del Rey. El Rey como más que imagen.



## Las ventajas de ser una artista

---

Whitney Chadwick  
*Women, Art and Society*<sup>1</sup>

---

Francisca Pérez  
Carreño

Las *Guerrilla Girls* («guerrilleras») son un grupo de artistas anónimas que llaman la atención con acciones públicas sobre la casi total ausencia de obras firmadas por mujeres en las exposiciones que, para mayor gloria del arte postmoderno, se celebran en Nueva York desde los principios de los años ochenta. «Las ventajas de ser una artista» es el título de uno de los carteles con que empapelaron los edificios de las principales galerías de arte del Soho neoyorkino con ocasión de una de esas exposiciones. Se citan entre otras las ventajas de «no tener que trabajar bajo la presión del éxito», «saber que tu carrera podría ser reconocida cuando tengas ochenta años», «estar segura de que sea cual sea la clase de arte a la que te dedicas será tildada de femenina», «ver cómo tus ideas viven en la obra de otros» o «ser incluida en versiones revisadas de la historia del arte».

En cierto sentido, *Women, Art and Society* podría ser considerado una versión revisada de la historia del arte, puesto que no presta atención a los individuos y aconteci-

mientos que normalmente la constituyen y son su objeto de estudio. Pero en otro sentido no lo es: no pretende recuperar para la historia el nombre de artistas olvidadas sólo en razón de su sexo e inscribirlas al lado de sus compañeros varones. Escribir una crónica paralela tampoco es algo que tenga demasiado sentido, puesto que la vida y la obra de estas mujeres no pertenece a un espacio y un tiempo diferentes de los de sus colegas, tampoco están exactamente al margen. La autora muestra con éxito cómo las categorías que subyacen y han ido conformando la tradición artística dominante tienen género masculino, cómo han surgido históricamente y cuál ha sido el papel de la producción de mujeres en esta historia. Planteado de la manera menos pretenciosa el texto «proporciona una introducción general a la relación de las mujeres con las artes visuales» (p. 13), y por lo tanto no intenta reescribir o redefinir la historia del arte.

Whitney Chadwick analiza cómo la producción de mujeres influye y se deja influir por la ideología creada y mantenida por el arte sobre las diferencias sexuales y de género. Es decir, «cómo es en la intersección de producción y representación donde podemos darnos cuenta de lo que no se representa o se dice, las omisiones y los silencios que revela el poder de la ideología cultural» (p. 14). Lo que más impresiona del libro es el hecho de que una breve historia de datos, a menudo ocultos, pero no demasiado esquivos, puede hacernos concientes de la evolución de

---

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.

<sup>1</sup> Londres, Thames and Hudson, 1989.



la ideología en las artes visuales a través de la representación del género y, sobre todo, cómo esta ideología sigue ocultando y manipulando nuestra interpretación del arte del pasado.

El ocultamiento más evidente es el de los nombres y las obras de cientos de mujeres que trabajaron junto a los hombres en la pintura europea y occidental. En muchas ocasiones el olvido se debe sin más a la desaparición de sus obras, no siempre meramente fortuita, sino que permite inferir el descuido en su conservación. Por otro lado, la lista de obras de mujeres atribuidas a hombres es realmente espectacular, así como la relación de sumisión de muchas artistas a sus maridos o padres, que facilita en algunos casos la atribución falsa y que descansa en la suposición de que, dada su calidad, la obra se debe, evidentemente, a la mano del artista. Uno de los casos más paradigmáticos es el de Sofonisba Anguissola, pintora italiana que trabajó para Felipe II y cuyos cuadros han sido atribuidos, entre otros, a Coello y a Antonio Moro. Elisabetta Sirani, en el siglo siguiente, decidió pintar en público para que su padre, Andrea Sirani, no se apropiara de su talento; algunos de los cuadros atribuidos a Tintoretto pertenecen a su hija Marietta Robusti; Judith Leyster fue confundida con Frans Hals, etc...

La cuestión fundamental no es sin embargo la de devolver la autoría de ciertas obras a mujeres. Aunque justamente la importancia del artista como personalidad a cuyo individual talento debemos la existencia de las obras de arte determina nuestra concepción del arte y de su historia, proyectándola incluso a periodos en

los que esa importancia no era socialmente reconocida. Entre los silencios ideológicos que tienen que ver ya con la delimitación misma del objeto de análisis hay uno que se refiere a ese hecho: el olvido de que antes del Renacimiento, durante toda la Edad Media, hombres y mujeres fueron creadores casi por igual. La labor en los Monasterios era común y las monjas se dedicaban a la misma tarea intelectual que los monjes. También ellas ilustraban aunque sus nombres como el de sus colegas no sean recordados. Algunos, como el de la religiosa Hildegard del XII o la miniaturista Ende y la poeta Leogundia de la Escuela española de miniaturistas de los siglos XII y XIV, o el testimonio de alguna monja en forma de «autorretrato» entre los textos que ilustraba, dan idea de algo que es fácilmente comprensible. Los monasterios se constituían en lugares donde las mujeres podían estudiar y trabajar sin las condiciones que imponía la división social y sexual en el exterior. Pero también fuera, entre las listas de maestros arquitectos medievales, se encuentra un considerable número de mujeres, hasta el siglo XIV...

En sus escritos sobre arte, T. Klein<sup>2</sup> se refirió al Renacimiento como «piojoso», el momento histórico en el que confluían en la misma dirección todos los cambios, los «progresos» científicos, sociales y culturales, cuyos puntos de vista nos hemos acostumbrado a considerar universales y el comienzo de nuestra historia. Arte es desde entonces, y

<sup>2</sup> R. Klein, *La forme et l'intelligible*, París, 1976.



desde luego hasta el momento, lo que aquellos hombres, a partir del siglo XIII, comenzaban a producir y considerar como tal —como son ciencia y filosofía lo que ellos producían y consideraban—. Entonces nadieron artistas, cuya labor merecía firmarse y cuyo talento provocaba admiración y requería la gloria de lo inexplicable. Y eran hombres. ¿Cuál es la razón para que en el momento en el que la producción artística comienza a ser arte *sensu stricto* desaparezcan las creadoras? La Historia del Arte es la historia masculina del arte. Y realmente no hay otra, por eso no tiene sentido hacer una versión revisada, ni del arte, ni de la filosofía, ni quizá del mundo moderno. Por eso el valor de un libro como el que nos ocupa es en primer lugar crítico, desmitificador de la idea de que el arte y su historia son universales. Pero posee además un valor esencial en cuanto que escribe la historia de la producción y las imágenes de unas mujeres, que desde un lugar difícil pero aprovechando una posición en la que les colocó un destino relativamente favorable, utilizan el discurso plástico e intervienen en el mundo de las artes visuales. Un ejemplo: que Robusti fuera hija de Tintoretto no sólo hizo que sus obras se atribuyeran a su padre o que éste le impidiera trabajar fuera de su taller aprovechando las peticiones de la corte de Maximiliano I o de Felipe II. La enseñanza de su padre y el trabajo junto a él la dotaron del dominio de un lenguaje que de otro modo le hubiera estado vedado. Porque la ideología no se impone desde fuera del lenguaje sino que impregna el lenguaje mismo y puesto que su

manipulación de éste, su cambio y su crítica lo son de la ideología misma tiene interés la producción y la participación de las mujeres en la creación de significado en las artes visuales.

Existen dos posibilidades que se cumplen históricamente: bien aceptar básicamente las formas de representación dominantes, esto es, masculinas, bien cambiarlas o manipularlas en alguna medida. Naturalmente optar por alguna de ellas no es sinónimo de ser consciente de todas sus consecuencias ni siquiera de la propia relación al respecto y no lo es casi nunca hasta la práctica propiamente feminista del arte en el siglo XX. No sólo la elección del género, también el diferente trato de motivos conocidos de la historia del arte caracterizan la utilización del lenguaje visual de algunas artistas, cambios formales que pasan a menudo desapercibidos pero que implican un rechazo a las formas usuales de representación. Chadwick adopta una posición no esencialista que le permite describir las dos opciones sin recurrir al carácter universalmente «femenino» de cualquier producción de mujeres, así como criticar el supuesto esencialista que subyace a casi toda valoración de obras hechas por mujeres. En la Historia del Arte las mujeres son bien excepciones, por su calidad, bien exponentes de femineidad. De lo primero es una muestra entre tantas la opinión de Ruskin sobre Elisabeth Thompson (1846-1933), cuyas escenas de la vida de los soldados en campaña tuvieron cierto éxito. Ruskin reconocía sus prejuicios ante la obra de Thompson, «... en parte porque había dicho que ninguna mu-



jer puede pintar; y en segundo lugar porque pensaba que tanta atención del público no podía ser hacia algo bueno. Pero es la obra de una *amazona*, no cabe duda, y la primera pintura prerrafaelita de batalla valiosa que tenemos» (p. 188) [subrayado mío]. Sirva como ejemplo de lo segundo una opinión sobre Georgia O'Keeffe (1887-1986), la artista americana que amenazó con dejar de pintar si persistían las interpretaciones psicoanalíticas de sus obras (las más famosas de grandes flores abiertas), y en quien también algunos grupos feministas han visto un claro exponente de diferencia sexual<sup>3</sup>. Pues bien, sobre O'Keeffe el crítico P. Rosenfeld afirmó: «Ningún hombre podría sentir como Georgia O'Keeffe, ni expresarse en tales curvas y colores; porque en esas curvas y puntos y esos colores prismáticos hay una mujer que se refiere a un universo construido por ella misma, según su propio equilibrio y que expresa en su pintura de las cosas el conocimiento subconsciente de su propio cuerpo» (p. 285).

*Women, Art and Society* muestra cómo en muchas ocasiones también las mujeres contribuyeron con su obra a crear una imagen de lo femenino que, entre otras cosas, las alejaba del mundo del arte, cómo a partir del siglo XVIII «... artistas, profesionales y amateurs jugaron un papel importante en la construcción, manipulación y reproducción de ideologías nuevas de la femineidad en la representación» (p. 128), lo cual ha sido utilizado después en su contra. Las relaciones entre el arte hecho por mujeres y su época distan mucho de ser sencillas y, sobre todo, no se

dejan atrapar en una rígida oposición como la de «masculino-femenino». En cada momento varía el contenido de esta antinomia, igual que el de arte-naturaleza y naturaleza-sociedad, en las que lo femenino no se asocia necesariamente con lo natural (piénsese en Rousseau, por ejemplo). Hay pues una radical historicidad de las categorías de la historia interna y externa del arte.

No obstante, y aunque Chadwick no plantea el tema de manera tan explícita, lo que me resulta más remarcable es el hecho de que precisamente los periodos considerados revolucionarios y progresistas en la historia del arte y en general del mundo occidental no se corresponden con una intervención directa de las mujeres como sujetos, ni siquiera como paradigmas del cambio. Más bien en general pueden considerarse momentos regresivos. Me refiero al Renacimiento, el siglo XVIII y la vanguardia del siglo XX. Sólo las monjas entre las mujeres sobrevivieron al Renacimiento de las artes en Florencia (pp. 60-1); la vida conventual se lo permitió por un tiempo. Sin embargo, precisamente cuando la historia del arte comienza a ser la vida y obrar de artistas, cuando las artes plásticas dejan de ser oficios para convertirse en artes liberales, las mujeres son desplazadas de esta ocupación. Sólo apuntaré una razón de índole técnica, las mujeres no asistían a la escuela pública, donde se enseñaba a «leer, escribir y aritmética» (p. 65). Por lo tanto, no entendían los principios de la pers-

<sup>3</sup> Sobre el tema ver p.e. Held, J., Madrid, Visor, en prensa.



pectiva, no sabían utilizarla, ni interpretar sus imágenes. La perspectiva, como técnica, les fue arrebatada. Sabemos que era algo más que una técnica; la perspectiva había «trazado el sendero por el cual la mirada llegaría a ser una metáfora de la secularidad y la virilidad asociadas al hombre, y las mujeres llegarían a ser su objeto» (p. 67). Un dato significativo: hasta 1470 los retratos de mujeres seguían siendo de perfil, «a mediados del siglo la vista de perfil había sido abandonada desde hacía tiempo en la representación de personajes masculinos en favor de las vistas de tres cuartos» (p. 69). El Renacimiento establece la relación moderna del hombre con la naturaleza y del hombre con la mujer. Ambas, objeto de conocimiento y de estudio, de belleza y de misterio, dominadas o deseadas, permanecen siempre objeto de alguna mirada.

Es relativamente fácil descubrir los procedimientos formales que hacen explícita esta relación y que son a menudo rechazados, también técnica y formalmente, por las artistas. Chadwick compara el tratamiento de algunos motivos famosos, por ejemplo, *Susana y los viejos* de Tintoretto y de Artemisia Gentileschi, de los que analiza la complejidad y significación de las miradas, incluida la del espectador. Mientras que en la pintura de Tintoretto una indolente Susana se deja mirar y constituye el vértice de la placentera mirada de los dos viejos y el observador, la pintura de Gentileschi muestra una Susana sin adornos y con muy diferente disposición, rechazando la presencia de dos hombres cómplices que la molestan con su mirada. El espectador no puede

por menos que sentirse también molesto. También es de Gentileschi una imagen de *Judith decapitando a Holofernes*, en la cual la violencia de una mujer sobre un hombre se presenta como casi nunca en la historia de la pintura.

En el siglo XVIII francés, el pensamiento de Rousseau identificaba la hipocresía, la opacidad y la decadencia de la vida social con lo femenino. Al arte de esta sociedad, el Rococó, y a una presencia efectiva de la mujer en la cultura prerrevolucionaria se opuso el arte neoclásico y viril de la revolución<sup>4</sup>, que enarboló la bandera de los valores «masculinos» frente a la debilidad cuando no manifiesta maldad de las mujeres. La diferente consideración de la moral femenina que habría de asentarse con el auge del Sentimentalismo y cierto Romanticismo, a la que también contribuyeron mujeres artistas, las alejó del mundo público y las enmarcó en el ámbito privado y doméstico de los sentimientos. E. L. Vigée-Lebrun y A. Labille-Guiard en Francia ayudaron a elaborar la imagen de maternidad que la nueva burguesía exigía, aunque ambas provienen de la corte prerrevolucionaria. La imagen que difundían era contraria en ambos casos a su propia experiencia. Es de destacar que el barroco flamenco había creado ya una imagen de la mujer en el ámbito doméstico, aunque es cierto que no carecía de cierta ambigüedad. En este contexto, el análisis de las imágenes del trabajo

<sup>4</sup> Expresiones sobre la virilidad del arte clásico y el afeminamiento de los periodos decadentes se repiten en el neoclasicismo también fuera de Francia. El mismo Winckelmann afirmaba por ejemplo.



doméstico, la costura, en particular, constituye uno de los capítulos más interesantes del libro. Otra vez las representaciones de J. Leyster son analizadas en comparación con las que sobre los mismos temas elaboraban sus contemporáneos.

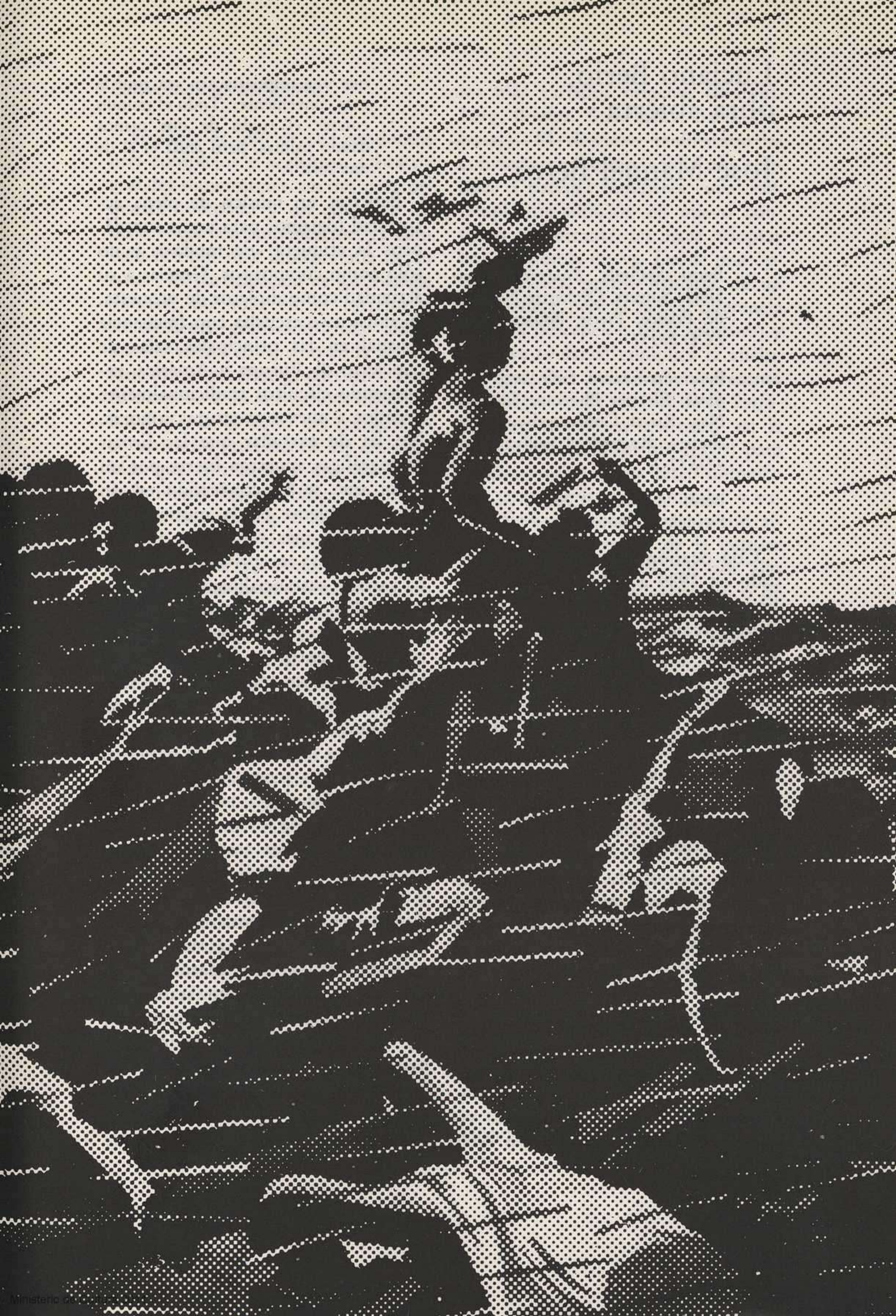
Por último, tampoco en las filas de la vanguardia hay un lugar predominante de las mujeres como sujetos. Del machismo que domina la ideología surrealista hay abundante bibliografía —también una monografía de la autora<sup>5</sup>—. Pero naturalmente otras corrientes de la vanguardia y la postvanguardia sostienen una práctica semejante, si bien en ningún caso la teorización ha llegado a mantener una postura tan explícita sobre la diferencia no sólo de género, sino básicamente sexual, como la surrealista. En cualquier caso, Chadwick presenta el lugar que las mujeres ocuparon a lo largo del siglo XX en o al margen de las principales tendencias artísticas: de la ironía sobre las representaciones sexualmente marcadas de sus compañeros del Arte Pop de Cindy Sherman, Marisol o Saint Phalle, a la desmitificación del desnudo femenino y también masculino de Sylvia Sleigh, Alice Neel..., o dentro de la tendencia conceptual la crítica social de Jennifer Holzer en sus *Truismos* o la aporía entre la forma tradicional de representación plástica y la igualdad sexual tal como la expone de forma paradigmática Barbara Kruger.

En el «Postscriptum postmoderno» Chadwick expone otra vez su postura no esencialista. La opinión de la autora sobre la importancia que las teorías postmodernas conceden a la práctica artística de mujeres es

bastante clara: que en determinado momento esta práctica se muestre como ejemplo de la polifonía de discursos no significa inmediatamente ni mayor pluralismo, ni igualitarismo, cuando lo cierto es que la diferencia sólo se admite en teoría, pero la práctica muestra tozuda lo contrario y, sobre todo, cuando la diferencia no es neutral sino que implica relaciones sexuales de dominación. Los «críticos postmodernos» no son inmunes al riesgo de confundir ejemplaridad con representación igualitaria o el momentáneo abrazo de estrategias feministas con la continuada subordinación del arte de y sobre mujeres al que es «considerado falsamente el arte sin género». *Women, Art and Society* constituye un testimonio apasionante de que también el arte tiene género y de cómo el género y las categorías artísticas son ideológicos, esto es, radicalmente históricos.

<sup>5</sup> Chadwick, W., *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londres y Boston, 1985.







# Luciano Berio, obra abierta

José Manuel Berea

Berio: *Sinfonía, Eindrücke*. New Single Singers, Orchestre National de France, Pierre Boulez. *Erato ECD 88151*.

Berio: *Formazioni, Folk Songs. Sinfonía*. Electric Phoenix, Jard van Nes. Royal Concertgebouw Orchestra, Riccardo Chailly. *Decca 425832-2*.

Berio: *A-Ronne, Cries of Londos. Swingle II, Berio*. *Decca 425620-2*.

Con ocasión de un número dedicado en 1989 a «Musiques en création», la revista francesa *Contrechamps* realizaba una encuesta entre una serie de compositores. El cuestionario no podía ser más ambicioso: abarcaba desde el concepto mismo de música pura al de «obra», desde la función de la música hoy a la técnica y pensamiento musicales en general. Berio fue uno de los consultados y ésta fue su respuesta, elocuente y lacónica:

«¡Demasiadas preguntas, es preciso guardar un poco de misterio! La creación musical, como toda forma de creatividad, para que se convierta en un valor permanente e incluso revolucionario, debe estar controlada por la razón y, al mismo tiempo, debe encontrarse con algunos obstáculos. En fin, ya que he evocado el misterio, es posible

que una respuesta *zen* sea aquí la más conveniente: 'Todo el mundo conoce el ruido de dos manos dando palmas, pero ¿cuál es el de una sola?'».

Berio es un músico de plena actualidad (dejamos para otros sucedáneos la etiqueta «de moda»), y no sólo como compositor. Gracias a su actividad como director de orquesta, su música se escucha con frecuencia inusual en las principales salas de concierto de Europa y América, recorriendo circuitos tradicionalmente vedados a nuevas aventuras sonoras. No ha de extrañar que las firmas discográficas apuesten fuerte por un autor que se ha convertido en un cierto emblema de la música contemporánea más refinada e intelectualizada. Esa receptividad social no ha variado sustancialmente en el músico italiano un acercamiento inteligente a la creación, que pasa por un ensanchamiento de las inquietudes habituales en un compositor «de vanguardia». Sin dejar de ser un santón de la música actual, Berio ha abierto su música a la literatura, al «jazz», al folklore, a los acontecimientos políticos, a la fonología, etc. Ha destripado muchos de los mecanismos del engranaje creativo académico (poco importa si vanguardista o conservador), pero no lo ha hecho ayudándose del producto sensacionalista sino de una técnica y una sensibilidad que se vinculan muy naturalmente con la mejor tradición italiana y europea. Es, por decirlo llanamente, un músico completo en la mejor y más amplia acepción del término, que sabe adaptar su estilo a cada uno de los muy diferentes planteamientos de su producción.

La balsa de la Medusa, 15-16-17, 1990/91.



## La revisión de un género

*Sinfonía* es uno de sus productos más complejos y acabados. Obra de grandes dimensiones, escrita para orquesta completa y un conjunto de ocho voces con amplificación, es también la obra más interpretada de su autor. La participación de los Swingle Singers, no sólo en el estreno y subsiguiente grabación (hace ahora más de veinte años) sino en la propia ideación musical de la partitura, ayuda no poco a su vertiginosa difusión. La *Sinfonía* es todo un compendio de actitudes estéticas de los años 60. Más que apuntarse a una reedición de la forma vienesa clásica, reivindica el espíritu etimológico de «sonar juntos» e introduce una vocalidad atípica en la música de concierto (la del octeto de cantantes a medio camino entre lo ligero y lo clásico) en la que la inteligibilidad del texto no es el fin último, sino más bien la experiencia que el propio Berio denomina «quasi non capire». Las connotaciones extramusicales de cada una de las cinco partes que conforman la obra son muy explícitas. En la primera se acude al Levi-Strauss de *Le cru et le cuit*, donde estudia algunos mitos brasileños relacionados con los orígenes del agua. El segundo movimiento, *O King*, es un homenaje al mártir negro Martin Luther King, en forma de invocaciones silábicas de su nombre. En el tercer movimiento (*In rubiq fliessender Bewegung*), verdadero eje de la obra, el tributo va dirigido al Mahler del *scherzo* de la segunda sinfonía, una pieza que se constituye en marco-escenario que alberga todo un conjunto de fragmentos musicales de

los más variados orígenes (Brahms, Berg, Boulez, Stravinsky, Bach, Debussy). El discurso mahleriano se convierte en río cuyo fluir nos conduce a paisajes familiares cuya contemplación-audición en nuevo contexto significativo les hace adoptar una fisonomía nueva. Desde una óptica plástica, podría hablarse de un gran *college*, pero la radical diferencia entre la percepción total (pintura) y sucesiva (música) complica la analogía. Ese *objet trouvé* que representa aquí el punto de partida de la *Sinfonía Resurrección* se convierte en la energía necesaria (el pre-texto) para la composición de un fresco sinfónico que consigue jugar, manipular y vaciar de su contenido primigenio algunas obras maestras de la cultura musical de Occidente, sin por ello caer en el riesgo del sacrilegio o de la simple frivolidad. El texto proviene aquí de *The unnamable*, de Beckett. La quinta parte de *Sinfonía* (añadida posteriormente a las cuatro originales) es para uno de los comentaristas de Berio (Roger Marsh) una reafirmación del concepto joyciano de confundir pasado y presente más que de disociarlos. En este último fragmento se reúnen ideas musicales de la segunda parte con textos de la primera y citas de la tercera, una recapitulación que (como en el *Finnegans Wake* de Joyce) entiende el final como un retorno al inicio.

## El espacio, definición de la música

Casi dos décadas después de la *Sinfonía* aparecieron las *Formazioni*, partitura rebelde frente a la estructura espacial o mecánica de la or-



questa sinfónica tradicional, esa estructura que por unos u otros motivos perdura en la inmensa mayoría de la literatura orquestal contemporánea, anterior y posterior a esta música que Berio compuso en 1967. Es obvio que la forma de distribuir en el escenario a los músicos de la orquesta condiciona la forma misma de escribir la música. Desde este punto de vista, experimentos como el de *Formazioni* no parecen concebidos con el fin de procurar alternativas sino de encontrar el vehículo acústico más adecuado a una idea musical definida difícilmente repetible. La colocación de metales, maderas, percusión y cuerdas, mezclados, divididos, más que buscar caprichosamente la ruptura de la convención, está íntimamente relacionada con la estructura de la obra, entendida como superposición de procesos y conductas diferentes, *músicas de cámara* de naturaleza variada que simultanean racionalmente su desarrollo. La audición discográfica revela ya posibilidades de renovación auditiva que sólo la escucha directa en vivo podría descubrir en su más completo significado.

#### *Las canciones que otros compusieron*

Junto a *Sinfonía*, otra de las obras más difundidas de Berio son las *Folk songs*, una fascinante colección de canciones de estilo popular, unas auténticamente folklóricas, otras atribuibles a compositores con nombre y apellidos, recreadas por el músico italiano dentro de una extensa gama de color y recursos técnicos. Esa

misma inquietud por someter otras músicas al trabajo de taller, recomponer, maniobrar y transformar el material original, ha continuado posteriormente en transcripciones como los *Frühe lieder* de Mahler o las *Canciones populares españolas* de Falla. Pero las *Folk songs*, que nacieron en el San Francisco del *flower power* de los sesenta, no podrían ser entendidas sin la voz inconfundible de Cathy Berberian, la que fuera su propia esposa. Para la historia fonográfica quedó su interpretación de *Canción de amor de Acerbayán*, transcrita de oído de una vieja grabación en setenta y ocho revoluciones de una banda de pueblo acerbayana. Claro está que el resultado fue un texto compuesto de fonemas sin más significado que su propia plástica sonora. Una experiencia que en *A-Ronne* (vocalización de un texto y su transformación subsiguiente) se asemeja a otras que se producen cotidianamente en el habla o el teatro, donde el cambio de expresión conlleva un cambio de significado. El autor ha definido este experimento fonético como un documental sobre un poema de Eduardo Sanguinetti.

Texto-motor más que texto-soporte, los versos del poeta que inspiró en su día *Laborintus* conocen sucesivas inflexiones, aliteraciones, melodías, heterofonías, acentuando su valor significante en un marco de situaciones cotidianas fácilmente identificables. En último extremo, parece como si a Berio le resultara indiferente cuál sea la materia prima sobre la que construir su proceso imaginativo: el verbo del escritor, la musiquilla chisporroteante de un disco



polvoriento, unos compases de Gustav Mahler o, como en *Cries of London*, otra de sus composiciones

vocales, las frases más corrientes en los vendedores callejeros del viejo Londres.

NÚM. 1

Libros de filosofía

1987

Presentación, J.A. Ramírez. *El origen de las máquinas (trilogía veneciana)* (Luis Antonio Ramírez).  
V. Boral, *Plin de siglo* (V. Boral).  
Informalización de la cultura, D. Soria. *De una institución reflexiva (Kant y la transgresión)* (D. Soria).  
El peligro de leer un cuento (D. Soria).  
El monje junto al mar (D. Soria).  
Trágico (D. Soria).  
De la historia (D. Soria).  
Ilustrado, V. Boral. *Montañas* (V. Boral).  
Periodo (D. Soria).  
Zalazal, J.L. *Zalazal* (J.L. Zalazal).  
Galvano della Volpe. *Historia del gusto* (Galvano della Volpe).

NÚM. 2

Conversaciones de estética

1987

J. Munuera. *Equilibrio* (J. Munuera).  
Los placeres del arte (J. Munuera).  
De la historia (J. Munuera).  
El arte y el lenguaje (J. Munuera).  
C. Pica. *Una historia para Derrida* (C. Pica).  
Consideraciones intertextuales (C. Pica).  
Algunas observaciones sobre la historia (C. Pica).  
La instrucción (C. Pica).  
El arte y el lenguaje (C. Pica).  
El arte y el lenguaje (C. Pica).

NÚM. 3

La lógica kantiana

1987

J.A. Méndez. *Para un manual de estética* (J.A. Méndez).  
Blancanover y el arte (J.A. Méndez).  
Usos (J.A. Méndez).  
El arte y el lenguaje (J.A. Méndez).  
El arte y el lenguaje (J.A. Méndez).  
El arte y el lenguaje (J.A. Méndez).  
El arte y el lenguaje (J.A. Méndez).  
El arte y el lenguaje (J.A. Méndez).  
El arte y el lenguaje (J.A. Méndez).



# La balsa de la Medusa

## Libros de filosofía

**Immanuel Kant**

*Primera introducción a la «Crítica del Juicio»*

**Valeriano Bozal**

*Mímesis: las imágenes y las cosas*

**Felipe Martínez Marzoa**

*Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)*

**F. M. Cornford**

*Principium Sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*

**Galvano della Volpe**

*Historia del gusto*

**L. Pareyson**

*Conversaciones de estética*

**Francisca Pérez Carreño**

*Los placeres del parecido - Icono y representación*

**Edgar de Bruyne**

*La estética de la Edad Media*

**Carlos Thiebaut**

*Cabe Aristóteles*

**Franz Rosenzweig**

*El nuevo pensamiento*

**Isidoro Reguera**

*La lógica kantiana*

**Massimo Cacciari**

*El ángel necesario*

**José M.<sup>a</sup> González García**

*La máquina burocrática (Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka)*

**Rainer Warning (ed.)**

*Estética de la recepción*

Distribución: VISOR. Tomas Bretón, 55. 28045 Madrid.

Tels. 468 10 11 / 468 12 48. Fax 468 10 98



## LA Balsa de la Medusa

NÚM. 1

1987

*Presentación.* J.A. Ramírez, *El jardín de las máquinas (tríptico veneciano)*. V. Bozal, *Fin de siglo: notas para una teoría de la época*. C. Peña-Marín, *La informatización de lo humano*. D. Romero de Solís, *De una imaginación reflexiva (Kant y la transgresión de lo imaginario)*. F. Pérez Carreño, *Los peligros de leer un cuento de Cortázar*. J. Arnaldo, *Lectura de C.D. Friedrich. «El monje junto al mar», según Kleist*. R. Warshow, *El gánster como héroe trágico*. C. Piera, *Sontag: para cualquier día de la semana*. G. Abril, *Figuras de la libertad*. A. Martín, *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado*. V. Bozal, *Monstruos, enanos y bufones*. P. Fabbri, *La pasión de la verdad*. M. Hernández, *Ayer sobre Wittgenstein*. M. Pozas, *Dos libros sobre Velázquez*. J.L. Zalabardo, *Novedad y emancipación*. Equipo Crónica. *La balsa de la Medusa*.

---

NÚM. 2

1987

J. Munárriz, *Equis se escribe sin equis*. T. Llorens, *De Chirico y los límites de la modernidad*. J. Miguel Marinas, *Figuras del animal del tren*. A. García Calvo, *El tren puede más*. C. Solís, *Una vida de naufrago*. C. Thiebaut, *De la ética y el presente*. J. García Blanco, *La agonía del juego o no es griego todo lo que reluce*. C. Piera, *Unas cuantas quejas para Derrida*. A. Martín, *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado, 2*. J.I. Olmos, *Algunas observaciones sobre Rorty*. M.<sup>a</sup> J. Bueno, *La arquitectura española de la ilustración*. Francisca Pérez Carreño, *R. Arnheim*. M. Hernández, *Metáfora, significado y teoría del conocimiento*. El Espectador, *Filosofía de la acción y psicodrama*.

---

NÚM. 3

1987

J.A. Méndez, *Para un manual de supervivencia*. Charo Crego, *Mondrian, Blancanieves y el jazz*. Jean Beaufret, *De camino con Heidegger*. I. Gil Díez Usandizaga, *Bestias pardas*. A. Elena, *El infierno tan temido: sobre cine militante y cine pornográfico*. V. Bozal, *Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético*. C. Piera, *Raza*. I. Escudero, *El sexo hablado*. V. Bozal, *La huella de Cy Twombly*. P. Folguera, *Usos amorosos de la postguerra española*. J. Arnaldo, *Der Blick nach Innem*. P. Pedraza y J. López Gandía, *La arquitectura en el cine*. Werner Henze, *Das Floss der Meduse*. Tomás Segovia, *Explicación sobre el exilio*.



G. Ferrater. *Fragmento de «La poesía de Carles Riba»*. J. Muguerza, *La sinrazón de la razón patriarcal: feminismo y filosofía en Celia Amorós*. Fca. Pérez Carreño. *Los placeres del parecido*. S. Narotzky y J.A. Millán, *La naturaleza como factoría*. A. Gabilondo, *Monstruos y fósiles: diferencia e identidad en Michel Foucault*. L. Casado, *Erik Satie: satírico, ...esotérico, ...amnésico*. R. Quance, *Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres*. C. Thiebaut, *Transitar fronteras*. Equipo A. *La lotería primitiva*. V. Bozal, *Algunas reflexiones a propósito de la Ley de Reforma Universitaria*. A. Rivero, *A. Heller, Beyond Justice*. S. Echandi, *A. García Calvo, Razón común*. V. Bozal, S. Alpers, *El arte de describir*. C. Peña-Marín, *La edición del «Lazarillo» de Fco. Rico*. A. García Ortega, *Volver a Gabriel Ferrater*. G. Ferrater, *Epílogo a «Da nueces pueris»*.

A. Lotha, *De nobis ipsis o Máximas morales more aristotelico*. Joan Didion, *El Album Blanco*. G. Abril, *Lo cómico y su reverso: homenaje a Charlotte*. C.A. Conchillo y J.A. Sánchez, *Ulises y el silencio de las sirenas*. Amelia Valcárcel, *Del miedo a la igualdad*. V. Bozal, *Eduardo Arroyo: Veinticinco años después*. J. Seoane, *Antiguos, modernos y contemporáneos*. N. Chomsky, *La población y la violencia del estado*. C. Piera, *Tal vez un repaso*. Ch. Crego, *El arte extramuros*. C. Peña-Marín, *Cuerpos rotos*. J.M.<sup>a</sup> García López, *Lo que ningún ángel sabe. Tres imágenes en el cielo sobre Berlín*. Notas de lectura, *Sobre el «Goethe, Heine» de Manuel Sacristán*, C.T. Marguerite Yourcenar, *A beneficio de inventario*, V.B. W. Cañizares, *De la lógica-semiótica y el arte simulatorio*. Fca. Pérez Carreño, *Una ocasión perdida*. J.J. Álvarez González, *Estilo y estructura en la música del período clásico según Charles Rosen*. Fco. Giménez Gracia, *Los secretos de la filosofía iluminativa*. A. Rivero, *Modernidad y emotivismo. MacIntyre tras la virtud*. Extractos del Informe del Defensor del Pueblo sobre *La situación penitenciaria en España*. Extractos del *Sumario de Agustín Rueda Sierra*.

Carlos Piera, *La herencia de Galaad*. J. Quesada, *Schopenhauer: De la impiedad del optimismo*. J. Perona, *Razón y sensibilidad en G.B. Piranesi*. Alberto Elena, *Cineastas del Tercer Mundo*. P. Kiparsky, *Teoría e interpretación en literatura*. F. Pérez Carreño, *Esto es América*. Victoria Camps, *La impotencia comunicativa*. J.L. Arántegui, *Ejercicio de dedos*. J.M. Marinas, *Witkin: la sociedad de los cuerpos presentes*. J.M. Berea, *Música sin límites*. I. Gil-Díez, *Imagen histórica de España*. Roberta Quance, *La ciudad de ellas*. V. Bozal, *Luis Bagaría. El humor y la política*. J. Seoane, *Historia de la ética*. C. Thiebaut, *El testimonio de José Jiménez Lozano*. C. de Peretti, *Precisiones en favor de Derrida*.



Anónimo, *El perro, el agua, Amiel, la golondrina*. M. Cacciari, *Acerca del espejo en Platón*. J.M. González García, *Jaulas, máquinas y laberintos (Imágenes de la burocracia en Kafka, Musil y Weber)*. Gonzalo Abril, *Impromptu para la agonía de Orfeo*. T. MacCarthy, *Ironías privadas y decencia pública: el nuevo pragmatismo de Richard Rorty*. Fernando R. de la Flor, *Trampantojo*. A. Dávila Legerén, *Alud Laud: la general conmoción del constrictor*. V. Bozal, *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Carlos Piera, *Illustratio non petita, accusatio manifesta*. Ana Lucas, *Walter Benjamin. De la crítica romántica a una teoría estética de la modernidad*. Charo Crego, *Desvelada raíz, fragilidad ignorada*. J. Varela, *La producción social del hombre civilizado*. J. I. Martín Mengoa, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico*. F. Giménez Gracia, *La posibilidad de ser y no ser*. J. M. Marinas, *No hay dos sin tres: la semiótica ya no es inocente*.

J. Antonio Méndez, *Nadie crece con su ciudad ni con su calle*. Carlos Thiebaut, *Modernidades sin fundamento*. Gonzalo Abril, *Tres apólogos sobre la reflexividad massmediática*. Jacques Derrida, *Algunas preguntas y respuestas*. Virginia Careaga, *El gran acreedor*. J. Gárate, *España sin Alcibiades*. Teresa López de la Vieja, *Las cuentas del cinismo*. Rocabruno y Ditirambo, *La única patria del nómada es el saber*. J.M. Ripalda, *Marx, de nuevo*. F. Pérez Carreño, *Unicornios, centauros, Don Quijote*. J. M. Marinas, *El decir y lo dicho en E. Lévinas*; A. Rivero, *Ética, egoísmo y amor propio*. Documentos. *Clausura de las radios libres*.

Vytautas Karalius, *Aforismos*. Celestino F. de la Vega, *Humor e ironía*. Gonzalo Abril, *De la comicidad al humor*. Cristina Peña-Marín, *Ironía y violencia*. Valeriano Bozal, *La lucidez de la risa*. Carlos Piera, *La decadencia de la metamorfosis*. Félix Duque, *A la luz de la debilidad de la palabra*. Juan Benavides, *40 tesis sobre la publicidad de moda*. V. Bozal, *Tres notas de lectura a propósito del libro de V. Farías sobre Heidegger*. José M.<sup>a</sup> García López, *Mujeres por los suelos de Tadeusz Kantor*. Javier Arnaldo, *El problema de la forma*. Carlos Thiebaut, *Ética, retórica y política*. Miguel Herías, *La filosofía mágica*. Documentos: *Proceso del Gal, Extractos de los sumarios 1/88 y 1/89*.



NÚM. 12

1989

J.L. Molinuevo, *Eumeswil, metáfora del nihilismo*. T. McCarthy, *La política de lo inefable: el deconstruccionismo de Derrida*. Gerard Vilar, *Cultura estética e Ilustración: las ideas estéticas de Habermas*. J.A. Ramírez, *Dalí: lo crudo y lo podrido. El cuerpo desgarrado y la matanza*. Javier Muguerza, *Cabe Cabe Aristóteles*. M. García Serrano, *Signos estéticos y teoría*. A.L. Barreira, *Camino y desencuentro de la memoria*.

---

NÚM. 13

1990

J. Arnaldo, *Solución al enigma del nacimiento de la pintura*. E. de Diego, *Las amigas. Ausencia/presencia en la iconografía femenina*. M. Barrios Casares, *Los extravíos del sujeto. Acotaciones al Bildungsroman como género literario del idealismo alemán*. D. Donaghue, *El extraño caso de Paul de Man*. N. Catelli, *Paul de Man y la retoricidad del lenguaje*. C. Thiebaut, *Tres pasos con Paul de Man (casi hasta Benjamin)*. C. Piera, *La pregunta retórica*. M. Candel, *Nulla ethica sine aesthetica*. J. Lorite Mena, *Entre le temps et l'éternité*. G. Abril, *Ornitología*. J.M. Berea, *Verticalidad y espiralidad en el lenguaje de Franco Donatoni*.

---

NÚM. 14

1990

J. Jiménez Lozano, *La reconstrucción del recuerdo*. J.M. Marinas, *Tras la historia*. F. Pérez Carreño, *El arte del engaño y la verosimilitud en el arte*. J.J. Barrientos, *Sábato y Lovecraft*. J. Arnaldo, *Crédito y descrédito de la pintura en el cine*. V. Bozal, *Antonio Saura: la metamorfosis del monstruo*. D. Rodríguez Trueba, *Los genios de la mesa redonda*. P. Peñalver Gómez, *Autorretrato del humanista como adolescente*. A. Valdecantos, *Adversus metaphysicos. Déficits y excesos del último Habermas*. A. Rivero, *El lugar de la ética en una sociedad democrática*.



# ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

Pinar, 25 28006 Madrid (España) Tel.: (91) 411 70 05

N.º 2

## MORALIDAD Y LEGITIMIDAD

Consenso, racionalidad y legitimidad, *por E. Garzón Valdés*

Moralidad, legalidad y legitimidad: reflexiones sobre la ética de la responsabilidad, *por I. Sotelo*

Instituciones democráticas y recursos morales, *por C. Offe y U. Preuss*

Artículos y notas de: F. Aguiar, E. Bello, V. Bozal, F. Colom, M. Dascal, A. de Francisco, J.R. Páramo y A. Valdecantos

Formato: 16,5 x 23 cm. / Periodicidad semestral

Suscripción bienal 1990-1991 (4 números):

España: 4.000 ptas. (incluye IVA)

Extranjero: *Vía ordinaria:* 5.000 ptas.

*Avión:* Europa: 5.500 ptas.; América y África: 6.000 ptas.; Asia y Oceanía: 6.700 ptas.



### ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre: .....

Dirección: .....

Cod. Postal: .....

Población: .....

Provincia: .....

Tel: ..... / .....

Deseo suscribirme a la revista *ISEGORÍA* por el período bienal 1990-1991 (cuatro números), cuyo importe abonaré:

Contra reembolso

Visa

Diners

Eurocard

Mastercard

American Express

N.º Tarjeta: .....

Validez: del ..... al .....

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias: .....

Fecha: a ..... de ..... de 199 ..

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

Tel.: (93) 674 60 04 Fax: (93) 674 17 33



# SYNTAXIS

revista  
de literatura, arte y crítica

*Textos de*

HAROLDO DE CAMPOS, JUAN GOYTISOLO, HAROLD  
BLOOM, JACQUES ROUBAUD, JOSE ANGEL VALENTE, IHAB  
HASSAN, SEVERO SARDUY, JOHN ASHBERY, JULIAN RIOS,  
ANDRES SANCHEZ ROBAYNA, HEINER BASTIAN, ELIOT  
WEINBERGER, JOÃO CABRAL DE MELO, ROGER MUNIER,  
JEAN STAROBINSKI, YVES BONNEFOY, OCTAVIO PAZ  
*etc.*

*Suscripción por un año*

*tres números*

ESPAÑA: 2.000 PTS.

EUROPA Y AMERICA: 3.000 PTS.

*Director:*

Andrés Sánchez Robayna

SYNTAXIS

Tamarco, 67. 38280 TEGUESTE, Tenerife ESPAÑA





# Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por  
José Ortega y Gasset

**leer, pensar, saber**

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james  
buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio  
çaro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar  
• gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel •  
georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan  
sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas  
• a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur  
• mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel  
maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean  
baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques  
derridá • ramón carandé • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset  
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum  
Rufinò González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62



Max Kommerell

## Lessing y Aristóteles

Investigación acerca de la teoría de la tragedia



La Editorial Visor

Max Kommerell, *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*. Traducción de Francesco L. Lisi, 272 páginas.

**Indice:** Prefacio. Introducción: Actitud teórica de Lessing. Los «Trois discours» de Corneille. Acerca de la Poética de Aristóteles. 1. κάθαρσις. 2. ἦθη, ἀμαρτία. 3. εἰκός, ἀναγκαῖον. μῦθος. Lessing y la verosimilitud. Las tres unidades. Corneille y la necesidad. εἰκός, ἀναγκαῖον. Pathos, peripecia y anagnórisis en Aristóteles. πάθος. Sus especies. Especies del mito en Lessing. Conclusión retrospectiva. Bibliografía.





FRANQUEO

**TARJETA POSTAL**

**VISOR DIS., S. A.**

Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.





## SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número  de la revista, al precio de 2.200 ptas.

## FORMA DE PAGO

- Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.
- Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja \_\_\_\_\_ Ag. n.º \_\_\_\_\_ Domiciliada en \_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_ abone a VISOR DIS., S. A., hasta nueve

aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º \_\_\_\_\_ el importe de la suscripción a la revista LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____	Teléfono _____
Domicilio _____	Provincia _____
Cod. Postal-Población _____	
País _____	
Fecha _____	FIRMA _____

EUROPA: Suscripción anual: 3.000; AMERICA: 3.500. Forma de pago: Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.



Joseph Addison

*Los placeres de la imaginación  
y otros ensayos de  
The Spectator*

Edición de Tonia Raquejo



Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edición de Tonia Raquejo, 242 páginas.

*Indice:* Prefacio y agradecimientos. Introducción. 1. Addison y *The Spectator*. 2. Los placeres de la imaginación. 2.1. Lo sublime. 2.2. Pintoresco. 2.3. Sublime imaginación. 2.4. Imitar lo imaginable, perseguir lo inimaginable. 3. *The Spectator*, la Ilustración y el prerromanticismo español. 3.1. Addison en España. 3.2. La interpretación de Luzán. 3.3. El sublime addisoniano y el pensamiento ecléctico de Jovellanos. 3.4. La traducción de Munarriz. 3.5. Razón y fantasía. *Los placeres de la imaginación*. 1. Prefacio de Munarriz. 2. Capítulo I. 3. Capítulo II. 4. Capítulo III. 5. Capítulo IV. 6. Capítulo V. 7. Capítulo VI. 8. Capítulo VII. 9. Capítulo VIII. 10. Capítulo IX. 11. Capítulo X. 12. Capítulo XI. Otros ensayos de *The Spectator*. 1. *Spectator* núm. 110. 2. *Spectator* núm. 159. 3. *Spectator* núm. 489. Lista de ilustraciones. Bibliografía.



PANORAMA  
DE LA  
LINGÜÍSTICA  
MODERNA  
DE LA UNIVERSIDAD  
DE CAMBRIDGE

I. TEORÍA LINGÜÍSTICA: FUNDAMENTOS



**Visco®**

LINGÜÍSTICA Y CONOCIMIENTO







## LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 15-16-17/1990/91

M. Casado, *Crítica y ficción*. J. M. García López, *La consistencia de Calvino*. M. T. López de la Vieja, *Lo verosímil en el discurso moral*. E. Romero, *Las metáforas y el significado metafórico*. G. Abril, *Metaforismos*. M. Hernández Iglesias, *Todas las metáforas son mortales*. E. de Bustos Guadaño, *La metáfora y el cultivo de la intimidad*. C. Santamarina, *El concepto de metáfora en Nietzsche*. C. Crego, *El sujeto que vuelve*. V. Bozal, *La ternura de los hermanos Coen*. J. M. Marinas, *Emigrantes en su salsa*. J. Lorite Mena, *El hombre biocultural*. J. Sáenz de Miera, *Retrato de Felipe V sobre fondo de melancolía*. F. Pérez Carreño, *Las ventajas de ser una artista*. J. M. Berea, *Luciano Berio, obra abierta*.