



Sobre la metáfora

Ramón Mauricio del Olmo Colín¹

Recibido: 14/11/2014
Aceptado: 07/07/2015

Resumen

Este texto es una breve discusión con la forma en que se concibe la metáfora en la filosofía, según lo exponen Aldo Rovatti y Max Black, despojándola de su punto de vista estético. Si bien estos autores la presentan como una plataforma que permite el acceso al conocimiento, es interesante comentar el modo en que confluyen uno y otro punto de vista. Cada disciplina se ha enfocado en una perspectiva, será necesario abrir la discusión para preguntarnos cómo la afectación del *pathos* del lector modifica el proceso de adquisición de conocimiento desde la metáfora.

Palabras clave

Metáfora – estético – teoría literaria – pathos.

Abstract

This paper is a brief dialogue with the form in which the metaphor is conceived in philosophy, as outlined by Aldo Rovatti and Max Black, stripping his aesthetic standpoint. While these authors present it as a platform for access to knowledge, it is interesting how they converge either viewpoint. Since each discipline has focused on a perspective, it is necessary to open the discussion to ask how the involvement of the pathos of the reader changes the process of acquiring knowledge from the metaphor.

Key words

Metaphor – aesthetic – literary theory – pathos.

¹ Egresado de la Maestría en Humanidades (Teoría Literaria) y de la Licenciatura en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. Cuenta con estudios de comunicación y periodismo. Se ha desarrollado en diversos campos que competen a la literatura, la comunicación, la publicidad, la narrativa gráfica, la edición, la docencia y la investigación. Contacto: maudelolmo@gmail.com

*El primer estudio del hombre que quiere ser poeta
es el de su propio conocimiento, de un modo total.
Comienza por buscar su alma, la examina, la palpa,
la comprende. Una vez que la conoce tiene que
cultivarla: esto parece cosa sencilla... Pero es que
se trata de hacer que su alma sea monstruosa...
Digo que tiene que ser un vidente, que tiene que
hacerse vidente.*

Arthur Rimbaud

Este ensayo pretende discutir el funcionamiento de la metáfora, específicamente como se describe en los libros *Models and metaphors* (1972) de Max Black y *Como la luz tenue* (1990) de Pierre Aldo Rovatti. El problema que encuentro en ambos textos es que descartan, sin consideraciones serias, la función estética de este tropo para explicarla como un mecanismo de comprensión del mundo que pertenece exclusivamente al ámbito intelectual, transgrediendo las distintas implicaciones sobre lo que se considere bello, agradable o entretenido en las diferentes épocas; apoyo mi propuesta en artistas y filósofos como T.S. Elliot y Friedrich Kainz, que han descrito con amplitud el hecho artístico.

Comenzaré explicando brevemente cómo comprende el funcionamiento de la metáfora Max Black –filósofo nacido en 1909 que contribuyó a los campos de la filosofía analítica, matemática y del lenguaje–. En el trabajo mencionado explica que existen tres tipos de perspectiva sobre la metáfora: la sustitutiva, la comparativa y la interactiva. Lo primero que destaca es que la metáfora no es el efecto de una palabra que sustituye algo que se quería decir, sino que es una construcción de relaciones: “En general, cuando hablamos de una metáfora relativamente simple, nos referimos a una frase u otra expresión en la que *algunas* palabras son usadas metafóricamente mientras que el resto no se usa metafóricamente” (Black 1972: 27).² Lo que nos lleva a comprender que la metáfora se compone de varios elementos: primero, el marco metafórico, una serie de palabras que tienen un sentido literal; éste establece relación con el segundo elemento, el foco metafórico, aquella palabra que tiene un significado por descubrir.

En general, la propuesta sustitutiva indica que el foco metafórico sirve exclusivamente como un recurso para “ocultar” o “contener” la información que se pretende dar, ya sea porque el tropo puede contener un volumen mayor de conceptos y datos en una extensión menor de palabras,³ ya sea porque la pretensión del enunciante es el mismo ocultamiento. El juego de relación entre marco y foco está basado en un tercer elemento que permite que la metáfora no establezca reglas estrictas de significado: la interrelación (o *interplay*) entre uno y otro. La sola existencia de cualquiera de estos dos elementos simplificaría en buena medida el funcionamiento de las metáforas, pues una palabra tendría que cambiarse de marco para tener otro significado, con la posibilidad de tener uno literal y uno metafórico si se le saca de la literalidad; sin embargo, al ingresar el elemento de interacción podemos asumir que una

² Utilizaré la traducción aún inédita de Marco Antonio Ramírez López, que se puede cotejar con la edición señalada en la bibliografía.

³ Como también explica Yuri Lotman en el primer capítulo de *Estructuras del texto artístico* (1970).

palabra tiene algún significado literal –que no está exento de modificarse según el contexto– y tantos usos metafóricos (foco) como marcos e interacción con éstos pueda haber. El último elemento que Max Black agrega son las circunstancias particulares de enunciación, que son modificadores de sentido, aunque es probable que en muchos casos no sea necesario considerarlos, habrá otros tantos en los que este tropo sea incomprensible sin esta herramienta. Como definición, Black explica que “Llamaré *perspectiva sustitutiva de la metáfora* a cualquier perspectiva que mantenga que una expresión metafórica se usa en lugar de alguna expresión *literal* equivalente” (Black 1972: 31).⁴

Cuando el filósofo concluye su explicación de esta perspectiva, esgrime el siguiente argumento:

Se nos dice que la expresión metafórica puede (en su uso literal) referirse a un objeto más concreto que lo que podría su equivalente literal; y se supone que esto debe proporcionar placer al lector (el placer de que los propios pensamientos se desvíen de Ricardo al irrelevante león). Una vez más, se supone que al lector le agrada resolver problemas, o que disfruta la habilidad del autor para medio ocultar, medio revelar lo que quiere decir. O que las metáforas proporcionan un golpe de “sorpresa agradable”, etc. El principio detrás de estas “explicaciones” parece ser: cuando haya duda sobre alguna peculiaridad del lenguaje, hay que atribuir su existencia al placer que le procura al lector. Es un principio que tiene el mérito de funcionar bien cuando no hay alguna otra evidencia. (Black 1972: 33-34)

Pienso que esta explicación desecha el carácter ornamental, estilístico y estético de la metáfora y su capacidad para afectar el *pathos* del lector y, con ello, la generación de conocimiento que de ella pueda surgir, al parecerle suposiciones que surgen de una carencia explicativa, aunque no por ello menos verdaderas –como lo discute Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método* (1960)–. Una ramificación de la perspectiva sustitutiva es la siguiente:

Si un autor considera que una metáfora consiste en la presentación de la analogía o similitud subyacente, estará asumiendo lo que llamaré una *perspectiva comparativa* de la metáfora. De acuerdo a tal perspectiva, cuando Schopenhauer llamó ratonera a una prueba geométrica, estaba *diciendo* (aunque no explícitamente): “Una prueba geométrica es como una ratonera, dado que ambas ofrecen una recompensa ilusoria, estimulan gradualmente a sus víctimas, llevan a una sorpresa desagradable, etc.” Esta es una perspectiva de la metáfora considerada como un *símil* condensado o elíptico. Como puede notarse, una “perspectiva comparativa” es un caso especial de “perspectiva sustitutiva”, ya que permite que una declaración metafórica pueda ser remplazada por una *comparación* literal equivalente. (Black 1972: 35)

⁴ Sin olvidar que para Black la perspectiva sustitutiva de la metáfora también tiene una función catacrética –ésta se comprende como una figura retórica que utiliza una palabra en sentido metafórico para designar “algo” que no tiene un término específico, por ejemplo, los agujeros negros, que no se consideran ni agujeros, ni de tal color, sin embargo, se les llama así ante la carencia de alguna palabra que los comprenda–.

Max Black explica que esta perspectiva comparativa funciona de manera similar a la anterior, sólo que complejizada. En ésta la interrelación entre foco y marco está supeditada a un “telón de fondo” que es el sentido literal, el cual no está definido pues debe tener una gradación en la que se destaquen algunas características similares entre el foco y el marco y en la que se anestésien otras:

La principal diferencia entre una perspectiva sustitutiva (del tipo antes considerado) y la forma especial de la misma que he llamado perspectiva comparativa puede ilustrarse con el conocido ejemplo de “Ricardo es un león”. Según la primera perspectiva, la frase significa aproximadamente lo mismo que “Ricardo es valiente”; para la segunda, aproximadamente lo mismo que “Ricardo es *como* un león (en que es valiente)”; las palabras entre paréntesis se comprenden pero no se expresan explícitamente. En la segunda versión, como en la primera, se entiende que el enunciado metafórico está en lugar de algún equivalente literal. Pero la perspectiva comparativa provee una paráfrasis más elaborada, por cuanto se interpreta que el enunciado original tiene que ver tanto con leones como con Ricardo. (Black 1972: 36)

En este ejemplo tenemos los mismos elementos. Para Black, la perspectiva comparativa ofrece mucha mayor luz que la sustitutiva en tanto que explicita de manera más amplia que el foco metafórico (león) es una relación no literal con leones y con las características de éstos, mientras que en la función sustitutiva sólo se hace referencia a uno de sus elementos: la valentía. Entonces, el enunciado metafórico no es un sustituto de una comparación formal ni de un enunciado literal, pues lo que hace es aludir a los elementos característicos y, en el grado distintivo los hace aparecer en escena. A través de las relaciones de grado de dichas características establecerá un juego de relaciones no para sentenciar y dar un sentido literal, sino para poner a funcionar este mecanismo.

En última instancia está la perspectiva interactiva de la metáfora, en la que se amplía el significado tanto del foco como del marco; el lector, entonces, deberá poner atención tanto al viejo significado como al nuevo significado de ambos elementos para comprenderla y, en el mejor de los casos, accederá a un nuevo concepto creado a partir de la activación de todos los significados posibles que se insinúan en esta última perspectiva: “Hablar de la 'interacción' de dos pensamientos 'activos' juntos (o, una vez más, de su 'inter-iluminación' o 'cooperación') es *utilizar* una metáfora que resalta los aspectos dinámicos de una respuesta de un buen lector ante una metáfora que no sea trivial” (Black 1972: 39). Dicha ampliación de significado se fundamenta en dos posibilidades: una acompaña a cada término en juego y permite la ampliación, por lo que Black la llama “sistema de lugares comunes asociados”, en el que se pondrán en juego los conocimientos más elementales (y a veces erróneos) de cada concepto utilizado; dos, aquella en la que se da una explicación que tratará de acotar todo ese margen de conocimientos comunes para guiar al lector hacia el significado que se pretende.⁵

Por otra parte, Rovatti comienza su estudio advirtiendo que no es posible sectorizar y resguardar el uso de esta herramienta del lenguaje y del conocimiento

⁵ Como parece que hace Max Black al acotar los posibles significados de “metáfora” como metáfora de un proceso intelectual que nos es inaprensible más que con esa palabra.

únicamente para las definiciones retóricas; me parece que, sin decirlo explícitamente, con tal argumento descarta también sin consideraciones los elementos que he mencionado.

Rovatti se basa en Martin Heidegger y utiliza la discusión de Jacques Derrida y Paul Ricouer para explicar su postura. Vemos que su explicación no se aleja mucho del planteamiento de Max Black: “Si la metáfora remite a algo, no será ya un sentido en sí, una presunta verdad literal [...]. En rigor, ninguna interpretación es más cierta que otra; todas ellas están incluidas en el gran juego de la tradición, cada una de ellas reactiva en su interior tal juego” (Rovatti 1990: 18). Notamos que el planteamiento básico es el mismo que el de la perspectiva interactiva de la metáfora y completa aquello que no dijo Black: “La metáfora sería un acceso a lo simbólico” (Rovatti 1990: 20).

A lo largo del ensayo y con varios ejemplos de por medio, Rovatti esgrime argumentos de Heidegger para establecer que hay dos posibilidades con una herramienta similar: la metáfora y la metafórica; así, las metáforas con perspectivas sustitutivas se llaman “metafóricas” por su relación con la metafísica, mientras que “metáfora” se utilizará solamente para aquella acción que genere conocimiento (conceptos) o que reavive los ya existentes: “Por lo tanto, el mirar es aquí un escuchar: el pensamiento ya no es cuestión de mera sensibilidad (es decir, de vista y oído). Y dado que no es cuestión de mera sensibilidad (vista y oído), sino de pensamiento [...] se produce una trasposición de lo sensible a lo no sensible, de lo propio a lo figurado” (Rovatti 1990: 35-36).

Me gustaría aclarar que no estoy en desacuerdo en ninguna de las definiciones hasta ahora expuestas, tanto Black, como Ricouer, como Heidegger, explican de manera similar el funcionamiento de este sistema; sin embargo, debido a la intención de sistematizar el uso de un instrumento del lenguaje, se descarta sin profundizar la función de la metáfora como herramienta para alcanzar un punto de vista estético, con lo que se le da un carácter utilitario en el que debe predominar la tensión entre significados que obliguen a un salto del pensamiento. Quisiera poner en debate esta concepción pues, si bien esta figura retórica se utiliza como herramienta para el pensamiento, es difícil asegurar que su existencia depende únicamente de una de estas dos concepciones.⁶

Friedrich Kainz explica que el adjetivo ‘estético’ “designa un determinado punto de vista, un tipo de apercepción, una manera de concebir la vivencia de la captación de los valores y del comportamiento cultural-espiritual” (Kainz 1952: 56). Para complementar su ejemplo, expone tres puntos de vista frente a un mismo fenómeno (en este caso un bosque): el teórico-intelectual, el absolutamente práctico y el estético. El primero busca una visión teórica para explicar la morfología, la fisiología y la forma de funcionar de un sistema determinado; el segundo examina el fenómeno no para describirlo ni aprehenderlo sino para *utilizarlo* del modo que más le convenga; el tercero “deja que su mirada se pose amorosamente en él [el fenómeno] complaciéndose en contemplarlo con despierta y profunda sensibilidad” (Kainz 1952: 57). Es necesario, entonces, que aquel que observa el fenómeno tenga la intención de contemplarlo y recrearse en él para obtener el “gozo estético” que será, a fin de cuentas, una

⁶ Para desarrollar esta idea entenderé de manera sinecdótica la relación metáfora-poesía.

“satisfacción del espíritu” lograda al observar, escuchar, sentir, oler, etcétera, aquello que “nos deleita o conmueve”.⁷

Utilizaré una idea de Kainz para tratar de avivar la discusión sobre el tropo mencionado: “Considerado desde el punto de vista estético, el objetivo no es nunca medio para un fin, sino siempre un fin en sí” (Kainz 1952: 58). Esto contrasta de inmediato con la intención de los filósofos ya mencionados al tratar de hacer de la metáfora un medio para su fin, que será, en el estrato más simple, el conocimiento, observación que cabe de manera adecuada en el modo en que Kainz explica el punto de vista teórico, una postura con la que se busca la verdad. Así, lo estético es un punto de vista con el que nos acercamos a un fenómeno, no hay obligación de llegar a ninguna meta, el objetivo está cumplido en tanto se comprenda que la contemplación “libre” del fenómeno (antítesis de todo comportamiento activo) es el fin último cuando asumimos este punto de vista.

Kainz recupera a Kant para explicar que el comportamiento psíquico del hombre se puede considerar estético cuando es “ainteresado”, que no significa indiferencia, sino un interés en el sentido de simpatía por el objeto, no por alguno de orden práctico en el que se obtengan ventajas para la vida.

Finalizo el argumento basado en Kainz con dos observaciones. En primera instancia, la existencia “real” (empírica) del fenómeno contemplado bajo el punto de vista estético no es relevante en tanto que no se espera de él nada práctico, la intención es encontrar en aquella representación del objeto (cuando hablamos de arte) una o varias sensaciones-emociones que se despierten a partir de la recepción. Por último, el comportamiento estético se caracteriza “por ser algo desinteresado, entendiendo por interés la referencia práctica a un fin” (Kainz 1952: 74). El estudio de la metáfora bajo el saber filosófico se adecua mucho mejor al punto de vista teórico, que valdrá la pena conocer y comprender.

Dentro de las expresiones artísticas, y algunas de la lengua cotidiana, las metáforas son un recurso que apela en mayor medida a lo sensible, antes que a lo intelectual –a lo que llegará finalmente, pero no de manera directa–; así, quisiera aprovechar este espacio para esclarecer un punto: mientras Martin Heidegger ejercía, en estricto sentido, la disciplina filosófica al hablar de la metáfora, Rovatti y Max Black hicieron un *estudio* de la filosofía; mientras Paul Ricouer hace un *estudio* de la metáfora (con un oficio mucho más cercano a la literatura que los pensadores mencionados), los poetas de cada época han hecho literatura.

Thomas Stearns Elliot –considerado uno de los más grandes poetas del siglo XX, y también un crítico y teórico de la literatura– asegura que “La facultad crítica operando *en* poesía, el esfuerzo crítico que se lleva a cabo al escribirla, se adelanta siempre a la facultad crítica operando *sobre* poesía, sea propia o ajena” (Eliot 1995: 43). Es decir, el poema es un constructo crítico, de un periodo, de una poética particular o de cualquier otro elemento contextual o textual, entonces, como herramienta de comunicación transmite una experiencia a través de la expresión, se enuncia y se percibe desde lo sensible ya que el poema no está comunicando dicha experiencia empírica que sucede en “el mundo” sino una experiencia (también empírica) sensible

⁷ Quisiera no considerar parte de la discusión qué se considera bello o qué produce gozo, pues cada época marca como tendencia distintos fenómenos que caben dentro de la descripción de “estético”; en cambio, el punto de vista que propone Kainz parece perpetuo sin importar lo observado.

que sucede dentro de la misma construcción discursiva; así, debemos partir del punto en que el poema y todas sus herramientas con las que está construido operan en función del mismo poema, y no como un objeto utilitario para un fin externo a sí mismo.

La facultad crítica de la poesía y la capacidad de la metáfora como acceso al “logos”, o como expresión de un segmento de él, la sistematización de este tropo como posibilidad epistémica, no pueden escindirse de sus consideraciones estéticas pues: “aparte la variedad de funciones que los poetas han asignado a su arte, con más o menos éxito, con designios de instrucción o persuasión, no hay duda de que todo poeta desea dar placer, entretener y divertir” (Eliot 1995: 43).

Eliot, al hablar de la función de la poesía, es claro al externar que ésta afecta el *pathos* del receptor, ya sea proponiendo el estilo que el autor haya decidido usar, ya sea destacando los temas en él expresados, ambos con miras a agradar al lector cuando lee o escucha el poema.⁸ Parecería que la vida de la metáfora, como elemento intrínseco a la poesía y al habla cotidiana, se basa en el punto de vista estético propuesto por Kainz; sin embargo, eso no significa que el punto de vista teórico sea inválido. Podemos pensar a partir de estas dos perspectivas que ambos coexisten dentro de una unidad discursiva, sea ésta un poema, una expresión cotidiana o un ensayo filosófico; la metáfora, como recurso utilizado tanto en el código hablado como en el escrito, está supeditada a su condición de herramienta estética, –también se puede comprender sin ninguna restricción su funcionamiento tal como lo explican Max Black y Aldo Rovatti–, si se le elimina podría generarse un punto ciego en el que no se comprenda el funcionamiento del modelo completo, sino de una sola de sus partes, silenciando así un mecanismo de activación epistémica; como expresa Antonio Machado “No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica” (Machado 1945: 95). Machado utiliza esta frase a propósito de una concepción particular de la poesía, en la que explica que ésta emplea dos tipos distintos de imágenes, unas “que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica” y otras que “expresan intuiciones, y su valor es preponderantemente emotivo” (Machado 1945: 93). Me atrevería a asegurar que estas dos expresiones conviven dentro de una unidad discursiva (por lo tanto en todos sus elementos) más a menudo de lo que tanto estudiosos de la filosofía como de la literatura consideramos frecuentemente.

Para concluir recorro a un recordatorio de Henri Lefèbvre: “La sensibilidad estética va de lo sensible a lo intelectual. El conocimiento sigue el camino inverso. Quien lo olvida se transforma en un pedante” (Lefèbvre 1956: 102). En definitiva este autor no pensaba –y yo tampoco– en Black, Ricouer o Rovatti al hacer esta aseveración, sí en el elemento estético de todo objeto artístico, y ya sea dicho elemento un adjetivo, una función o un punto de vista es evidente que es considerado como una característica primordial del arte, de la poesía y de la metáfora como la hemos comprendido en una parte del devenir histórico.

Sirva esta discusión para proponer otra problemática al momento de analizar la metáfora como productora de conocimiento, o como una puerta de acceso a él; con este ensayo se intenta ampliar el panorama respecto al estudio de esta figura. Finalmente es pertinente considerar el estudio de cualquier actividad artística como generadora de

⁸ Cuando se habla de “el lector” entiéndase el “lector ideal”, aquel que, como decía Roman Ingarden a la luz de la teoría de la recepción, puede “concretizar” la obra, sea cual sea esta ficticia figura (Ingarden 1998).

sentidos y productora de conocimiento del siguiente modo: “Mientras el arte y la actividad estética investigan en las profundidades todavía oscuras del ser, el pensamiento y el conocimiento examinan los productos de la actividad” (Lefèbvre 1956: 102). Si bien es verdad que la metáfora puede ayudarnos a develar el *ser*, no debemos olvidar que esta revelación parte del ocultamiento del mismo, paradoja que Pablo Picasso expresó cuando dijo que “Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender. El artista debe saber el modo de convencer a los demás de sus mentiras” (Picasso 1978: 403).

Quedan abiertas todas las preguntas. Planteo tres que me parecen interesantes: la metáfora es, al igual que todos los tropos, una herramienta en el lenguaje, entonces: ¿los tropos tienen una existencia supeditada a su función como herramientas o esta función es una cualidad que le hemos otorgado y, sin embargo, pueden vivir sin ella y tener una existencia independiente de su función?; si es verdad que el “punto de vista estético” transita de lo sensible a lo intelectual y el “punto de vista teórico” de lo intelectual a lo intelectual, ¿cuál es la importancia de la afectación de un *pathos* en la búsqueda de generación de conocimiento?, ¿qué pasa con la generación de conocimiento cuando la metáfora produce la yuxtaposición, o el simple roce, entre ambos “caminos”, es decir, cuando gracias a la herramienta se modifica el fenómeno?

Así, la propuesta concreta de este ensayo es el estudio de la metáfora, ya sea desde la filosofía, ya sea desde el estudio de la literatura, considerando desde ambas disciplinas que los puntos de vista deben *necesariamente* confluir.

Referencias bibliográficas

- Black, M. (1972), *Models and Metaphors. Studies in language and philosophy*. Londres: Cornell University Press.
- Eliot, Th. S. (1995), *Función de la poesía y función de la crítica*. España: Seix Barral.
- Gadamer, H-G. (1999), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Ingarden, R. (1998), *La obra de arte literaria*. México: Taurus.
- Kainz, F. (1952), *Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lefèbvre, H. (1956), *Contribución a la estética*. Argentina: Procyon.
- Lotman, Y. (1978), *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Machado, A. (1945), “Emoción y lógica en la poesía”, en *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias*. Argentina: Losada, 93-95.
- Picasso, P. (1978), “El arte es una mentira que nos hace ver la verdad”, en Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 403-406.
- Rovatti, P. A. (1990), *Como la luz tenue. Metáfora y saber*. España: Gedisa.