

## **A FAVOR DE LAS RANAS Y DE SU CONDICION PERDIDA**

Antonio SANCHEZ  
Prof. del I.B. de Cuellar

Que no se vea en este escrito una apología de los principados, sino un alegato a favor de que las ranas recuperen su perdida condición.

Το τι ην ειναι:

El tema de la metáfora ocupaba tradicionalmente a los lingüistas y se situaba en el marco de la Estilística; sin embargo, el discurso filosófico ha ido paulatinamente tomando contacto con él y descubriendo su importancia en el proceso de recreación del lenguaje. De tal manera que ahora podemos encontrar una abundante bibliografía que aborda el problema de la metáfora desde las más diversas perspectivas. Este artículo se suma a ellas, pues tiene como objeto de estudio la definición de "metáfora", y atiende, además, a las implicaciones ontológicas que conlleva tal interés. Es preciso señalar que, para llevar a cabo esta reflexión, nos hemos visto obligados a seleccionar entre los numerosos ensayos filosóficos sobre el tema que nos ocupa, aquellos desde los que pudiera plantearse no sólo el problema de la definición de "metáfora", sino también dos cuestiones primordiales: la razón de la existencia de la metáfora (su necesidad en el dominio lingüístico) y su modo de operación (la forma en la que se desarrolla el "acto metafórico"). Así pues, los escritos seleccionados como bases de esta investigación son los siguientes:

-*Metáfora y realidad*, de Philip Wheelwright, especialmente los capítulos que tratan de las relaciones entre la metáfora, el símbolo arquetípico y el mito.

-*El mito de la metáfora*, libro en el que el profesor Collin Murray Turbayne estudia la incidencia de las construcciones metafóricas en la creación de modelos de conceptualización (sobre todo el cartesiano mundo de la "gran máquina" ).

-*La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*, colección de ensayos de Ortega. Dos tratan en especial de la metáfora: "El tabú y la metáfora" y "Ensayo de Estética a manera de Prólogo".

También deben ser reseñados dos breves comentarios que ofrecen sugerentes perspectivas:

- "La metáfora", unas líneas en la *Historia de la eternidad* de Jorge Luis Borges y

- "Encogimiento de hombros", fragmento 36 del *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa.

Como este artículo pretende entrar en discusión con las teorías que se presentan en las obras mencionadas, antes de pasar a exponer las apreciaciones que constituirán la base crítica, resumiremos las líneas generales de los estudios ya indicados, comenzando con la definición de metáfora de Philip Wheelwright.

#### *La definición de metáfora de Philip Wheelwright*

Philip Wheelwright dedica gran parte de su obra mencionada a perfilar una definición de "metáfora" tomando como punto de partida la definición que ya propusiera Aristóteles en su *Poética*. La metáfora es la transferencia de un nombre a un objeto que habitualmente no lo posee. Según Wheelwright, la fuerza de una metáfora esencial no reside en ninguna regla gramatical, sino en las posibilidades de transformación semántica que comporta. Podríamos afirmar pues, utilizando un término más adecuado, que la metáfora consiste en "metamorfosis", y que la poesía, el máximo esfuerzo del arte y del decir metafórico, no es sino el *lenguaje simbólico de la metamorfosis*. Metamorfosis cuyo propósito es intensificar nuestro sentido de la realidad. De tal manera que la poesía no es sino el resultado de la acción de una imaginación sobre otra, mediante el instrumento de la metáfora.

Wheelwright nos propone pues la comprensión del fenómeno metafórico como fenómeno metamórfico, lo cual supone ya un acercamiento al concepto de ser que soporta la metáfora: la realidad apresada en el nombre es "transformada" por la imaginación en el acto metafórico.

Lo que realmente importa en una metáfora -prosigue Wheelwright- es la profundidad psíquica a la que las cosas del mundo, reales o fantásticas, son transportadas por la serena vehemencia de la imaginación. El proceso de transmutación que ello implica puede ser descrito como un *movimiento semántico* en el cual cabe distinguir dos momentos:

a) *epifora*, superación y extensión del significado mediante la comparación;

b) *diáfora*, creación de nuevos sentidos mediante la yuxtaposición y la síntesis.

En primer lugar, el movimiento de la epifora se caracteriza por pasar de una imagen más concreta y más fácilmente aprehensible a o sobre (epi) otra más vaga, más problemática y extraña. Una epifora, por tanto, presupone una imagen o noción vehicular fácil de comprender; esto es, una palabra del léxico habitual, un concepto cotidiano.

De ello no se sigue que la semejanza entre vehículo y tenor (entre nombre y transmutación metafórica) haya de ser obvia -destaca Wheelwright- ni la comparación explícita; una semejanza ya obvia no proporcionaría ningún tipo de tensión. Las mejores epiforas se distinguen por su novedad, pues éstas llaman la atención hacia semejanzas no advertibles a primera vista e implican una percepción intuitiva de la desemejanza de lo desemejante. Por consiguiente, el secreto de la epifora, su sortilegio, radica en la consecución de un adecuado equilibrio entre la tensión que produce el encuentro de las dos imágenes y la comprensión que se pretende al enfrentarlas.

En segundo lugar, Wheelwright habla de diáfora, de "movimiento diafórico", un movimiento que se produce al reunir ciertos aspectos de la experiencia (real o imaginada) de un modo nuevo que suscita un nuevo significado por simple yuxtaposición. La diáfora sería en poesía la pura presentación de diversas particularidades en una disposición nueva.

Desde esta perspectiva Wheelwright recoge definiciones clásicas de metáfora que inciden en este aspecto diafórico. Así, Coleridge habla del carácter "esemplástico" de la metáfora, carácter que consiste en difundir un tono y espíritu de unidad que mezcla y funde cada cosa con las demás; Shelley destaca en el lenguaje metafórico su capacidad para descubrir las antes inadvertidas relaciones entre las cosas, y, por último, también el autor refiere la opinión de E. Jordan, para el cual la metáfora es la afirmación de una individualidad, la afirmación mediante la cual un complejo de cualidades reales deviene un individuo, se afirma como real.

Como hemos podido apreciar, la opinión de Wheelwright no se aparta en lo esencial de los criterios clásicos; la metáfora es transposición, transmutación del nombre de una cosa por el nombre de otra, y, por consiguiente, de una cosa por otra. El acto poético, dominio propio de la metáfora, se vislumbra según esta versión como un proceso metamórfico, un acto en el que las caras de las cosas se concretan mediante las caras de otras cosas que mantienen con aquellas "simpatías ocultas". Y esto sí que es interesante: *los nombres pasan en el acto metafórico a un estado de*

*fusión del cual salen renovados, rehechos, con los nuevos perfiles que se han dado unos a los otros.*

En estas líneas Wheelwright no ha extendido explícitamente el poder metafórico al habla cotidiana, y lo ha circunscrito únicamente al hacer poético. Sin embargo, como veremos más adelante, aceptará esta extensión cuando trate las consecuencias de su discurso.

### *La definición de metáfora de C.M. Turbayne*

Turbayne enmarca el problema en un ámbito que ya desde un comienzo desborda los estudios de Estilística. Decir que la metáfora es la técnica de la poesía -asegura Turbayne- es una noción común entre lingüistas. Sin embargo, él está convencido de que la metáfora no es sólo un modo semántico normal, sino también *un modo esencial a la existencia* y, sobre todo, a la expansión de las funciones semánticas del lenguaje. *Es la única manera con que contamos para decir algo nuevo.*

El punto de partida sitúa el problema de la metáfora en los límites que nos interesan. Si la metáfora únicamente fuera un recurso de "estilo", su dominio atañería con propiedad al poeta, y su clarificación al crítico de arte. Tal vez podríamos inmiscuirnos en las pretensiones de estos "profesionales" postulando la radicalidad poética de todo acto de lenguaje humano, pretensión que sin duda con bizarria nos sería posible sostener. Empero, Turbayne evita discusiones colándose por la puerta de atrás. El acto metafórico no es propiedad del poeta: es, en mayor medida, un modo esencial a la existencia y, por supuesto, a la existencia humana que es irrevocablemente lingüística. De tal modo que, si la metáfora es el fundamento de todo acto poético, entonces el lenguaje humano en sus momentos decisivos -aquéllos en los que se trata de decir algo nuevo, el decir "radical"- es también poesía. O perfilando aún más: la poesía no es más que una concentración, un exceso del acto lingüístico genético. Desentrañando el hilo de la metáfora descubriremos, pues, el proceso de creación de la palabra y, además, también vislumbraremos uno de los modos esenciales de la existencia. El estudio de la metáfora nos ofrece, pues, compensaciones existenciales. Sigamos la indagación de Turbayne.

Como Wheelwright, parte Turbayne de la definición de Aristóteles, y extrae las siguientes consecuencias: el uso de la metáfora implica la suposición de que algo es cuando no lo es; sólo a veces el autor revela que dicha suposición está implícita. Este empleo conlleva pues, tanto la conciencia de la dualidad de sentido, cuanto la simulación de que los dos sentidos diferentes son uno solo. *La metáfora nos da dos ideas como si fueran una.* Por tanto la metáfora -de acuerdo con Gilbert Ryle- "expone los

hechos... como si pertenecieran a un tipo o categoría lógica, cuando en realidad pertenecen a otra". Los efectos de tal "confusión y unificación de sentido" no son justamente la ocultación, sino todo lo contrario. Citando a Black, Turbayne señala que "una metáfora eficaz actúa como una pantalla a través de la cual contemplamos el mundo; o bien filtra los hechos, suponiendo algunos y poniendo en relieve otros".

La consecuencia ontológica de semejante instrumento de enfoque pone en evidencia el poder "desvelador" de la metáfora: *un cambio de actitud* (un cambio de perspectiva) *hacia los hechos puede incluso provocar un cambio efectivo*. Afirmación mediante la cual Turbayne sostiene que el cambio metafórico no sólo afecta a las palabras, sino también a las cosas nombradas.

Una vez que ha planteado estos fundamentos de reflexión, el autor indaga en la vida de las metáforas. Este capítulo es especialmente importante en su estudio, pues busca Turbayne sobre todo la génesis de las metáforas que han dirigido la construcción del lenguaje científico moderno (en Descartes, Hume, Newton), y, por consiguiente, su concepción del mundo.

En su opinión, podemos distinguir tres etapas principales en la vida de una metáfora:

a) comienzo fortuito: empleo inadecuado de una palabra; se le asigna a una cosa un nombre que pertenece a otra.

b) éxito: si dicho empleo es eficaz, rápidamente entra en la segunda parte de su vida; el que una vez fuera nombre inapropiado se convierte en metáfora. Aceptamos la metáfora consintiendo en el artificio. Turbayne no señala en que estriba el éxito de una metáfora, problema éste que, indudablemente, no podemos soslayar.

c) muerte de la metáfora: la metáfora se oculta; el sentido original se ha perdido para la mayoría de nosotros y el sentido metafórico se interpreta como sentido literal. Del suponer o fingir se ha pasado al creer. Ayudan a que se produzca tal confusión los siguientes factores:

- las dos ideas ya comparten el mismo nombre;
- no siempre se nos advierte que las dos ideas son en realidad diferentes;
- incluso aunque se nos haga la salvedad correspondiente, traspasamos propiedades de una idea a otra.

*Desarrollo de la metáfora según Wheelwright*

Para ahondar un poco más en el proceso de génesis y muerte de la metáfora, antes de pasar a la valoración de lo anteriormente expuesto, quizás sería conveniente contar con otra perspectiva y retomar las páginas de Wheelwright.

Afirma éste que *la metáfora puede hacerse estable y permanente y convertirse en símbolo tensivo*. El símbolo tensivo tiene dos características que lo diferencian de los estenosímbolos (los símbolos convencionales de las ciencias o de los lenguajes artificiales). Por una parte, el símbolo tensivo no puede ser totalmente estipulativo: *toma vida de una multitud de asociaciones inconscientes que el símbolo innova o reactualiza*. En segundo lugar, el símbolo tensivo no pretende la exactitud: *oculta para desvelar*.

Socialmente, el espectro de utilización de los símbolos es muy amplio, de tal forma que puede variar desde el empleo más privado hasta la significación arquetípica. Wheelwright ofrece una lista de cinco ocurrencias típicas:

- 1) El símbolo es la imagen que preside un determinado poema;
- 2) es repetido y desarrollado por un poeta como dotado de especial importancia y significación para él;
- 3) puede ser, en mayor medida, el elemento común de toda una tradición literaria;
- 4) o significativo para todo un grupo cultural o una confesión religiosa;
- 5) y en último lugar, incluso arquetípico, dotado de una significación semejante para todos los humanos.

Wheelwright presta especial atención a estos últimos, a los símbolos tensivos arquetípicos. Su repetición en culturas remotas sin contactos culturales le parece posible desde el momento en que tales símbolos están basados en semejanzas naturales de las dimensiones física y psíquica del hombre. Tales semejanzas coinciden en gran manera con las disposiciones corporales que Lakoff & Johnson citan en su obra *Metáforas de la vida cotidiana*. Aún así, no deberemos pensar que las "básicas disposiciones corporales" son un sustento último de las construcciones metafóricas. Para Wheelwright, las dimensiones del cuerpo sólo son visibles una vez que reparamos en las coincidencias de los símbolos arquetípicos, esto es, una vez que las metáforas petrificadas en estos símbolos nos han permitido concebir el "cuerpo" y sus disposiciones fundamentales. La misma percepción es ya lingüística, y por tanto lingüística es nuestra propia percepción del cuerpo. Lakoff & Johnson señalan igualmente este detalle en el libro citado: "En otras palabras, lo que llamamos "experiencia física directa" nunca es simplemente una cuestión del hecho de que tenemos un cuerpo de un cierto tipo; más bien toda experiencia tiene lugar dentro de un amplio conjunto de presuposiciones culturales. Puede ser, por tanto, engañoso hablar de experiencia física directa como si hubiera algún núcleo

de experiencias inmediatas que nosotros interpretáramos en términos de nuestro sistema conceptual (...) Sería más correcto decir que toda experiencia es cultural hasta los tuétanos, que experimentamos nuestro mundo de tal manera que nuestra cultura ya está presente en la experiencia misma" (op. cit., p. 97).

La conclusión que extrae de este estudio Wheelwright va a permitirle abrir un resquicio en la trama del lenguaje. A la vista de la importancia de ciertos símbolos en la constitución del pensamiento y de la concepción del mundo de los pueblos (padre-cielo, madre-tierra, luz, sangre, arriba-abajo, el eje de la rueda, etc...), Wheelwright afirma que cualquier grado significativo del pensamiento es imposible sin lenguaje, del mismo modo que *el lenguaje lo es a su vez sin actividad metafórica patente o velada*. Y la concreción de ciertas metáforas en símbolos tensivos constituye una fase natural del proceso.

¿Y que nos aparece al observar este momento de la génesis del lenguaje, el momento en que la palabra nace como "metáfora"? Aparece la realidad primera, el mundo-como-experiencia del hombre primitivo, un mundo que es sensación de las presencias ocultas y latentes de las cosas que nos rodean. El mundo "presencial". De tal manera que este mundo que surge en el acto metafórico, al igual que éste, tiene dos momentos:

- la situación epifórica se produce doquiera ve el hombre a través de lo inmediato una cierta realidad en acecho;
- por otro lado, el mito diafórico se posibilita en cuanto el hombre obra la síntesis de dos o más formas cargadas de "presencia": la Mujer, la Vaca, y la Luna creciente.

La conclusión del estudio de Wheelwright es la siguiente: tras presenciar como el lenguaje humano se articula fundamentalmente desde los actos de captación metafórica aflora una concepción de la realidad cuyas principales características parecen ser tres:

- a) la realidad es presencial y tensiva;
- b) es unitaria y se caracteriza por la compenetración entre sus elementos;
- c) es "perspectiva", y por ello latente, y se nos revela sólo de manera parcial y ambigua, y a través de una oblicuidad simbólica.

La metáfora poética, de este modo, se convierte en un caso especial de la entraña metafórica del lenguaje y su razón (la razón de que constituya el elemento primordial del poema, el instrumento poético por excelencia) estriba en la necesidad del poeta de encontrar la palabra precisa, el gesto desvelador. En ocasiones -dice Wheelwright- el poeta intenta comunicar la simplicidad de la experiencia recordada mediante una total sencillez de expresión. Sin embargo, la simplicidad, cuando es algo vivo y no banal, difícilmente puede ser comunicada salvo en los raros casos en que, por feliz

accidente, dos sensibilidades se encuentran casualmente sintonizadas en ese aspecto. Para lograr una comunicación más firme el poeta debe elaborar una "simulación" (μῆσις) de la simplicidad. Puesto que el poeta no puede esperar ser ayudado por una sintonización perfecta, su trabajo consistirá en parte en hacer leves sugerencias capaces de suscitar la respuesta adecuada en los espíritus que estén alerta. La metáfora en poesía es, por tanto, el gesto desesperado por hacerse entender.

#### *Una primera aproximación de Ortega*

Bajo el epigrafe "Tabú y metáfora" Ortega profundiza en las razones que hacen necesaria la metáfora. Tras afirmar como la metáfora es un rastro divino, un poder taumatúrgico, "la potencia más fértil que el hombre posee", señala: "Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades" (op. cit., pg. 74).

El origen de la metáfora está, pues, en el espíritu del tabú. La metáfora es una forma lingüística de evitar referirse a lo prohibido, a lo que da miedo...

"Obtenido de este forma tabuista, el instrumento metafórico puede luego emplearse con los fines más diversos. Uno de éstos, el que ha predominado en la poesía, era ennoblecer el objeto real. Se usaba de la imagen similar con intención decorativa, para ornar y recamar la realidad amada" (op. cit., 75).

En este fragmento Ortega concibe la metáfora enfrentada al lenguaje de la "realidad". Se precisa aquélla justamente para rehuir éste. Y tal espíritu genético de evitación que concierne a cualquiera de los actos humanos, deviene en la poesía mero recurso estético, objeto de ornato.

Más adelante estudiaremos unas páginas de Ortega que desdican las opiniones presentadas y que además nos ayudarán sobremanera a elaborar una crítica certera. Pasemos a la reflexión ahora que tenemos ante nosotros la posibilidad de entablar diálogo.

#### *Apunte crítico. Consecuencias ontológicas de la definición de Aristóteles*

Hemos podido apreciar cómo los autores estudiados coinciden en partir de la definición de Aristóteles a la hora de ofrecer una definición precisa de

metáfora. Bien es cierto que sus apreciaciones ahondan en la naturaleza de la metáfora más que lo hiciera el Estagirita, pero, aún así, en ningún momento se plantean si en el punto de partida el fenómeno metafórico fue justamente descrito, o si cabe poner algún reparo. Y, sin embargo, se puede defender que la metáfora, tal como la define Aristóteles, es un acto lingüístico fallido que comporta una ontología insostenible. Y que, por consiguiente, si el fenómeno metafórico no puede ser definido de otra forma, si no nos es posible entender por "metáfora" algo diferente, entonces los desvelos que habíamos puesto en su estudio se tornan estériles.

Según Aristóteles "la metáfora consiste en dar a una cosa un nombre que pertenece a otra cosa". Y, como afirma Wheelwright, tal transferencia de nombres implica la suposición de que algo es cuando no lo es. Contamos, pues, en la metáfora con dos planos de referencia: lo que se dice "ser" tal cosa, y lo que se dice "ser tal cosa sin serlo". Esto es, lo que se nombra como "realidad" y lo que se nombra como "falsificación", como "ficción", como "fantasma". Con lo cual, en el fondo, *hemos vuelto a toparnos con un viejo dualismo*: el del "ser" y la "apariencia"; aquello que es y aquello que parece ser pero no es.

Fernando Pessoa caracteriza espléndidamente este juego de ocultaciones en que parece consistir la metáfora. Dice así:

"Damos comúnmente a nuestras ideas de lo desconocido el color de nuestras nociones de lo conocido: si llamamos a la muerte un sueño, es porque **parece un sueño por fuera**; si llamamos a la muerte una nueva vida, es porque parece una cosa diferente de la vida. Con pequeños *malentendidos con la realidad* construimos las creencias y las esperanzas, y vivimos de las certezas a las que llamamos panes, como los niños pobres que juegan a ser felices. Pero así es toda la vida; así, por lo menos, es ese sistema de vida particular al que, en general, se llama civilización. La civilización consiste en *dar a algo un nombre que no le compete*, y después soñar sobre el resultado. Y, realmente, el nombre falso y el sueño verdadero crean una nueva realidad. *El objeto se vuelve realmente otro*. Manufacturamos ideales. La materia prima sigue siendo la misma, pero la forma, que el arte le ha dado, la aleja de continuar siendo efectivamente la misma. Una mesa de pino es pino pero también es mesa. Nos sentamos a la mesa y no al pino. Un amor es un instinto sexual, pero no amamos con el instinto sexual, sino con la presuposición de otro sentimiento. Y esa presuposición es ya, en efecto, otro sentimiento" (op. cit., pp. 53-54).

Parece ser la metáfora una suerte de falsificación tortuosa, pues incluso aquél que la opera queda seducido por el proceso de transmutación y llega a creerse la "realidad" soñada y pretendida una nueva realidad. Pero el problema es más grave. Es mayúsculo. Pues así es toda la vida asegura Pessoa. La metáfora, como leíamos líneas atrás, no se puede reducir a

simple recurso estilístico, fenómeno que dominásemos a voluntad y propiciásemos únicamente en la ocasión del acto poético, de tal modo que pudiésemos hacer convivir sin contradicciones un lenguaje cotidiano de la "realidad" y un lenguaje metafórico de la "ficción". Por el contrario, la metáfora está en la entraña del lenguaje, es el instrumento de innovación por excelencia. Ocurre la metáfora en todo momento en que se trata de expresar una individualidad, esto es, aquello que exige ser dicho en lo que tiene de peculiar, de "suyo", en su ser propio.

Admitiendo la "circunstancia" como profusión cambiante de acontecimientos, no nos es difícil concebir el lenguaje en su radicalidad (esto es, el lenguaje cuando es tensión, palpito, decisión de decir, y no mecánico uso de un código) como ese esfuerzo por nombrar la nueva aparición (ésta, aquí, ahora) que la cosa, flujo constante de manifestaciones de ser, ofrece en el momento preciso en que es enfocada, en que es propiciada. Ontología fundamental del enunciado-acontecimiento.

Y ya que don Fernando Pessoa así nos lo ha ofrecido, quizás deberíamos hacer un comentario sobre lo "conocido" y lo "desconocido". Porque no es lo "desconocido" únicamente un ámbito que integrasen aquellas cosas que nunca se han presentado a nuestro conocimiento (éste sería el concepto de "desconocido" del realista mostrenco), sino incluso todas aquellas manifestaciones aún no presenciadas de las cosas que ya creemos conocer. Desde la lejanía que supone el acto de percepción el sujeto capta una perspectiva del objeto, una faceta. En ocasiones la faceta es insólita: "yo así no te conozco", decimos al "conocido" que se ha comportado de forma inesperada. El intelecto, y su portavoz el lenguaje, tienen que hacer un esfuerzo por remitir al objeto la nueva visión; es la tensa búsqueda de una palabra que logre reconstruir el objeto a partir de aquella cara que en ese instante logra mostrar. El sortilegio más poderoso para conseguir "decir" la cosa, "aprehender" la cosa, es la metáfora.

Pues bien; si admitimos que la metáfora es el mejor instrumento de innovación lingüística, y si también admitimos que toda palabra ha sido en algún momento fruto de tal procedimiento, pues toda palabra fue en algún momento una innovación, entonces la "transmutación" en que consiste la metáfora empapa todo el lenguaje humano. Siguiendo los términos de Wheelwright, podríamos afirmar que el lenguaje humano, desde su ser fundamentalmente metafórico, nos muestra un paisaje "metamórfico" en el que nada es lo que parece ser y todo es otra cosa. Todo aparecer es máscara; ni siquiera lo que llamamos "realidad" escapa al embrujo, porque la certeza que lo real nos procura no es más que platónica pérdida de memoria: una consecuencia de haber olvidado la transformación que lo produjo. Las charcas están llenas de príncipes hechizados (¿o tal vez sean los palacios los que están llenos de ranas desmemoriadas?). Tendríamos

que afirmar, como lo hace Pessoa, que nuestras expectativas son sueños tejidos con malentendidos, "y que vivimos de las certezas que llamamos panes, como los niños pobres que juegan a ser felices". En esta situación deberíamos también admitir que todo es farsa y que no hay punto de reposo, atalaya segura... A es B, y B es C, y C es D, y D es... y así siempre. Aceptar esta posibilidad sería aceptar la imposibilidad del lenguaje.

Claro que tal vez podamos superar la dificultad y salir del entuerto. Para ello se nos ofrecen dos vías de solución.

Por una parte, algunos sostienen la existencia de una referencia última que acabaría con la infinitud de la "cadena metafórica". Esto es, se postula la existencia de un lenguaje referencial primigenio que sirve de base a toda construcción metafórica posterior. Es esta propuesta una evidente petición de principio, mito de la Creación: Yahvé otorga el poder del lenguaje al hombre para que éste de nombre a las cosas. El lenguaje primigenio es el lenguaje de Adán, el lenguaje mágico que hace presente la cosa en el mismo acto de nombrarla. Un lenguaje que no conlleva ninguna fractura entre palabra y cosa nombrada: se dice lo que es.

Podemos tomar en consideración algunos argumentos que anularían esta hipótesis de un lenguaje genético y referencial. En primer lugar, no hay por que aceptar que el mito de la creación del lenguaje se pueda contar desde la única perspectiva del designio divino. En segundo lugar, aún en el caso de que se admita la intervención de los dioses en la creación del lenguaje según la versión mítica más sostenible (aquella que relata el acuerdo primitivo entre los dioses y los hombres, y que afirma su continua renovación cada vez que se vuelve a pronunciar un "nombre"), tal acto de diálogo poseería unas condiciones que en absoluto podrían asegurarnos el establecimiento de un lenguaje no metafórico, de un **concepto puro**. Y esto es fácilmente comprensible si nos percatamos de que una génesis dialéctica de la palabra (poetizada en el diálogo entre dioses y hombres) excluye la posibilidad de un Verbo primero. *Εν αρχη ην ο λογος* no puede aceptar *εν αρχη ην ο διαλογος*. Más adelante intentaremos exponer que la propia esencia de lo metafórico es el fundamento dialéctico del lenguaje, y que, por tanto, no cabe admitir un mito que señale la posibilidad de un lenguaje sin hablantes (una dificultad que ya apreciaron los teólogos y que intentaron soslayar ideando un divino solitario parlanchin, un Dios que se conoce a sí mismo, que se habla a sí mismo, esto es, un Dios que, a pesar de poseer el Verbo en su integridad, está internamente escindido en hablante y oyente).

Otros filósofos en busca de un lenguaje genético postularon una versión laica del "primum parlante", y acudieron a las **kinestésias**, a las disposiciones corporales básicas. Es el caso de los fenomenólogos husserlianos y, en lo que concierne a nuestro objeto de estudio, de muchos

filósofos del lenguaje. Este planteamiento a primera vista es seductor. Sin embargo no tiene en cuenta un detalle que no se le escapó a Wheelwright. Cuando exponíamos las líneas generales de su estudio vimos que, observando el proceso de gestación de los símbolos arquetípicos, Wheelwright destacaba como muchas metáforas se convertían en símbolos persistentes para el ser humano gracias a que tales metáforas insistían en "semejanzas naturales de la constitución física y psíquica del hombre". Por supuesto, las referidas semejanzas únicamente son visibles gracias al acto metafórico que ha redundado en ellas y que, tras hacerlas "habituales", produce una especie de "lenguaje universal del cuerpo". De tal modo que, aquella capacidad que para los husserlianos o para los Innatistas chomskyanos es anterior a la metáfora, y, por tanto, condición de su posibilidad, para Wheelwright es ya una consecuencia, un efecto metafórico. No hay cuerpo prelingüístico que posibilite desde el mismo, desde sus puras coordenadas, cualquier transmutación imaginativa, porque el propio cuerpo es ya una existencia metafórica. Es resultado de una costumbre metafórica, desde su kinestesis más simples hasta la percepción más compleja. El cuerpo, como bien señalaban Lakoff y Johnson, es un efecto del lenguaje.

Ya que no nos satisfacen ninguna de las dos posibilidades tendremos que buscar una tercera solución. Supongamos que todos los problemas que afrontamos se originan en la definición de Aristóteles. Supongamos que Aristóteles definió inadecuadamente la metáfora y nos es necesario, si seguimos pensando que el acto metafórico es crucial en la construcción de un lenguaje, revisar la definición clásica e intentar proponer otra que salve las dificultades planteadas. Volvamos a las páginas de Ortega.

#### *La metáfora como dialéctica. Reflexión a partir de un texto de Ortega*

En un texto que sirve de prólogo al libro *El Pasajero*, de J. Moreno Villa, y que lleva por título "Ensayo de Estética a manera de Prólogo", Ortega estudia una metáfora del poeta levantino López Picó. Dice el verso que el ciprés

e com l'espectre d'una flama morta

Y se pregunta Ortega: ¿cuál es en esta metáfora el objeto metafórico? "No es el ciprés ni la llama ni el espectro: todo esto pertenece al orbe de las imágenes reales. El objeto nuevo que nos sale al encuentro es un "ciprés-espectro de una llama". Ahora bien tal ciprés no es un ciprés, ni tal espectro un espectro, ni tal llama una llama. Si queremos retener lo que puede del ciprés quedar una vez hecho llama y de ésta hecha ciprés, se reduce a la nota real de identidad que existe entre el esquema lineal del ciprés y el esquema lineal de la llama. Esta es la semejanza real entre una

cosa y otra. En toda metáfora hay una semejanza real entre sus elementos, y por esto se ha creído que la metáfora consistía esencialmente en una asimilación, tal vez en una aproximación asimilatoria de cosas muy distantes.

Esto es un error. En primer lugar, esa mayor o menor distancia entre las cosas no puede querer decir sino un mayor o menor parecido entre ellas; muy distantes, por lo tanto, equivale a muy poco parecidas. Y sin embargo, la metáfora nos satisface precisamente porque en ella averiguamos una coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualesquiera semejanzas" (op. cit., pg. 153).

En estas líneas ya se vislumbra el giro de Ortega con respecto a la concepción clásica de la metáfora. *Lo metafórico no es una asimilación entre cosas distantes*. No consiste la metáfora en la "unificación" de los objetos puestos en relación a partir de la semejanza que podamos establecer entre ellos. Y puesto que la "unificación" no existe, tampoco se podrá dar la "suplantación" de una cosa por la otra. De tal modo que, en la metáfora, no parece haber base alguna para que nos esté permitido tomar *una cosa en lugar de la otra*.

¿Qué es pues la metáfora?

El mecanismo -sugiere Ortega- acaso sea el siguiente: se trata de formar un nuevo objeto que llamaremos el "ciprés bello", en oposición al ciprés real. Para alcanzarlo es preciso someter éste a dos operaciones.

En primer lugar, aniquilar el ciprés real. El aniquilamiento del objeto que Ortega llama "real" va a producirse justamente a partir de la desemejanza que mantiene con el objeto metafórico. Al asimilar lo desemejante (valléndonos de pequeñas semejanzas irrelevantes), los objetos pierden sus límites: se convierten ambos, ciprés y llama, en otras cosas. **Ambos** se transforman. Buscamos una identidad inesencial para afirmar la identidad absoluta, dice Ortega. Pero -prosigue- esto es absurdo, es imposible. Porque la *pequeña semejanza real* sirve en rigor para acentuar la *desemejanza real* entre ambas cosas. Donde la identificación real se verifica no hay metáfora. Hay definición. *En la metáfora vive la conciencia clara de la no-identidad*. Llama, ciprés, espectro, abandonan sus estrictos límites reales para fluidificarse en un puro molde ideal, en una como *tendencia imaginativa*.

El resultado de esta primera operación -concluye Ortega- es, pues, el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. Al chocar una con otra rómpense sus rígidos caparazones y la materia interna, en estado fundente, adquiere una blandura de plasma, apto para recibir una nueva forma y estructura. El resultado de la primera operación ha consistido, pues, en que la cosa ciprés y la cosa llama comienzan a fluir y se tornan en tendencia ideal ciprés y tendencia ideal llama. Y este resultado

sorprendente y los acontecimientos referidos nos procuran una perspectiva del acto metafórico que difiere radicalmente de aquella que nos ofrecía la definición etimológica, de manera tal que sólo a partir del giro obrado podemos introducirnos en la entraña de la metáfora. Pues, dice Ortega, la palabra "metáfora" indica etimológicamente la posición de una cosa en lugar de otra. Sin embargo, *la transferencia es en la metáfora siempre mutua; lo cual sugiere que el lugar donde se pone cada una de las cosas no es el de la otra, sino un lugar sentimental, que es el mismo para ambas*. En conclusión, la metáfora consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental.

Con lo cual, el fenómeno se muestra desde una faceta que siempre ha permanecido oculta para cualquier teoría referencialista del significado, en definitiva, para cualquier realismo epistemológico, ya sea aristotélico o de corte Ferdinand Saussure. Pues estas teorías mantienen como punto de partida y principio básico la necesidad de que la palabra encuentre su fundamento en ella misma, ya sea en la cosa que es **su** referencia, o en la imagen mental que es **su** significado. La palabra es un "absoluto", un ente que se explica desde sí mismo y en sí mismo cobra sentido. De manera tal que, incluso cuando la palabra tiene que salir de sí, esto es, cuando es transportada en el acto metafórico, no pueden dejar de seguir manteniendo tales teorías la persistencia de una referencia última: la metáfora, aseguran, consiste en la identificación de un término "imaginario" con un término "real". Las "apariencias" se salvan considerándolas trasuntos de "realidad".

Al cabo, en semejante juego de manos, la metáfora queda falseada y convertida en aquella procesión de fantasmagorías en busca de reposo último de que hablábamos líneas atrás.

La mirada que nos ofrece Ortega es mucho más penetrante: nos devuelve al momento genético en el que se gestan las posibilidades de significación. Pues en la metáfora, en ese peculiar instante de creación lingüística, los términos que se han encontrado en un mítico lugar sentimental se convierten en un plasma fecundo para retornar con las limitaciones que se han otorgado mutuamente. Ambos vuelven otros. Y en las estrellas estarán mirando los ojos de la amada, y en los ojos de la amada brillarán estrellas; tras el sortilegio, las estrellas obtendrán la facultad de ver y los ojos quedarán convertidos en objetos astrales.

La metáfora no ha consistido de ningún modo en "ponerse una cosa en lugar de otra". Ha consistido, por el contrario, en "posibilitarse una cosa gracias a la otra" mediante la gestación de dos nuevas palabras que resurgen con diferentes perfiles tras su encuentro. Justamente los que se han dado una a la otra cuando han sido ojo-estrella, o, siguiendo la metáfora de Ortega, ciprés-llama-espectro.

Aflora en esta concepción un espectáculo del lenguaje que sobrepasa con creces la pobre perspectiva a la que nos tenían acostumbrados los "gramáticos". Pues las teorías referencialistas desprecian a los hablantes (apoyándose en la división clásica de Saussure de "lengua" y "habla", esto es, de "semántica" y "pragmática") e incluso cierran las puertas a la posibilidad del "decir", pues éste solamente puede ser con rigor posibilidad de un "nuevo decir". Nunca "léxico". Nunca "lengua". La palabra no llega a estar dicha de una vez por todas; es siempre esfuerzo por decir. Un acto doloroso, agónico... Desprecian los gramáticos a los hablantes porque aceptan la posibilidad de un lenguaje al que no le afectaría el acto de habla, un lenguaje clausurado y construido estructuralmente a pesar de sus acontecimientos, tan pétreo, tan inerte, que incluso es factible emprender la descripción pormenorizada de sus significados (ese conjunto de "rasgos" que proponía Chomsky). Como si el lenguaje no dependiese de una decisión por decir.

La situación se extrema tanto que el lenguaje, escarnecido, se convierte en un mero intercambio de códigos inertes, y lo habla una máquina. Es la era de la información, de la comunicación, de la informática, de la náusea. Los técnicos del lenguaje introducen el principio de inercia: la ley de lo muerto.

Sin embargo, el lenguaje humano no tiene sentido sin el discurso humano; las palabras surgen propiciadas por la intención de hablar. Son un querer decir que nunca deja de ser empeño, pues un único impulso no llega a agotar las continuas posibilidades del acontecer, las continuas manifestaciones de la cosa. Tiene que haber la posibilidad de un nuevo acercamiento que confiera un nuevo sentido; de un nuevo enunciado que desvele un nuevo acontecimiento.

Las palabras en su punto de encuentro, en el acto metafórico, entran como en un crisol, se refunden y cobran por la magia alquímica nuevas propiedades.

Y de este modo podríamos decir que el discurso humano es dialéctico en un doble sentido: dialéctico porque el mínimo acto lingüístico (incluso la conversación del alma consigo misma) es diálogo, es acto de habla, es propiciación de la palabra en la relación humana, en el intercambio; es dialéctico también el lenguaje porque sus palabras surgen y cobran significado en el encuentro, mostrando, como dijera Borges, las "ocultas simpatías" que entre ellas mantienen.

Pero volvamos a las páginas de Ortega. La segunda operación que en su opinión completa el acto metafórico es la siguiente: una vez advertidos de que la identidad no está en las imágenes reales, insiste la metáfora tercamente en proponérsela. Y nos empuja a **otro mundo** donde por lo visto es aquella posible: ese nuevo mundo donde los cipreses son llamas.

Y, ¿no es este nuevo mundo el único posible justamente por ser "posibilidad de manifestación"? Nuevo mundo de la metáfora, a la postre taumaturgia y misterio. "El sentimiento ciprés y el sentimiento llama son idénticos. ¿Por qué? ¡Ah! no sabemos por qué; es lo irracional del arte, es el absoluto empirismo de la poesía. *Cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo*. Y, aún después de creada una metáfora, seguimos ignorando su por qué. Sentimos, simplemente, una identidad, vivimos ejecutivamente el ser ciprés-llama" (Ortega, op. cit., pg. 157-158).

Y si descubrimos otro mundo, con otras leyes, ¿evitamos acaso aquél en el que estábamos situados? ¿Por qué?, ¿por miedo tal vez, como nos decía Ortega páginas atrás, cuando justificaba la metáfora a partir del tabú?

¡No! En la metáfora no se rehuye la "realidad". Se rehuye la realidad baldía, la anquilosada, la realidad *muerta*, que al cabo no es más que una "metáfora muerta", esto es, una metáfora que, hipostasiada, reducida a una categoría del ser, ha perdido la relación dialéctica que mantenía con el resto de los objetos metafóricos que la configuraban y se ha convertido en un simple y mostrenco objeto "referencial", un objeto que pasa a incrementar el bagaje de las "realidades confirmadas".

La realidad palpitante, que ha nacido en el sortilegio de la metáfora, muere en el concepto. Y la expresión de éste, su definición, no es más que el espectro de lo que la palabra en su momento crucial pudo decir.

Por tanto, el hombre no evita realidades temiendo su "poder", como el judío evitaría nombrar a Dios temiendo la acusación de impiedad. Por el contrario, es la impotencia lo que su instinto reconoce. Es la imposibilidad de ofrecer nuevas apariciones lo que descubre en aquella realidad estéril que se ha determinado a la unilinealidad del signo y ha perdido la multivocidad que poseía cuando era símbolo. Cuando la cosa ha perdido la capacidad de ser parousía continua y se ha determinado a **ser** únicamente su "nombre" (identidad con su nombre, lo que se dice ser, lo que es,  $\tau\ \epsilon\sigma\tau\ \epsilon\sigma\tau$  -fallecimiento de la luz que ocurre indefectiblemente cuando la palabra mágica, desveladora, se convierte en palabra científica, en definición-) la cosa deviene no-ser, y el hombre la rehuye. O mejor dicho, el hombre rehuye su cadáver para, en la lejanía, revivirla. Esto es justamente lo que Heidegger llamaba "cuidar del ser": ocuparse en descubrir y evitar los seres que han caído en el "olvido" -olvido que es desconocimiento de la génesis dialéctica, metafórica de las cosas, en el "érase una vez",  $\tau\ \sigma\ \tau\ \eta\ \nu\ \epsilon\iota\upsilon\alpha\iota$ - precisamente para retornarlos al ser de la presencia mediante un nuevo acto poético. Retornar del olvido lo que fueron las ranas cuando las abuelas sabían contar cuentos.

#### BIBLIOGRAFIA

- BORGES, Jorge Luis, "Historia de la Eternidad", en *Prosa*, Barcelona, Circulo de Lectores, 1985.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- PESSOA, Fernando, *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- TURBAYNE, Colin Murray, *El mito de la metáfora*, México, F.C.E., 1974.
- WHELWRIGHT, Philip, *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1979