

LA METÁFORA COMO RESOLUCIÓN DE UN PROBLEMA COMUNICATIVO-LINGÜÍSTICO

TERESA BEJARANO FERNÁNDEZ

1

¿Por qué el productor de la metáfora no se contenta con los recursos del lenguaje literal?¹ ¿Por qué considera necesario usar todo el término metafórico y no sólo los rasgos de éste que serían aplicables literalmente al objeto individual en cuestión? Propondremos que ello es a causa de los obstáculos que, derivados de mecanismos lingüísticos, se alzan contra algunos propósitos comunicativos mientras se permanece en el nivel de lo literal. La metáfora —respuesta y solución frente a tales obstáculos— serviría, pues, primariamente a la exactitud comunicativa. Los otros posibles resultados de las metáforas, a saber, la belleza, la vividez evocadora,... se generarían dentro y por obra de ese servicio a un ajuste lo más perfecto posible entre el propósito comunicativo y lo que realmente quedará dicho. Y la exactitud que se consiga dependería del término metafórico entero, y no sólo de aquellos rasgos suyos que podrían funcionar como predicados literales.

Dos ventajas de esta propuesta podemos señalar ya aquí, en la introducción. Una es que la creatividad metafórica, que tantas veces se ha presentado como algo al margen de la de índole general, se integra ya perfectamente dentro del núcleo común que es la resolución creativa de problemas. La otra ventaja es la de que nos bastará un solo factor para

¹ Este interrogante lo tomamos de Morgan 1979, p. 147. Allí, a pesar de poner de relieve en la metáfora la intensificación, u "overstatement", (aunque seguramente no dejaría de admitir la atinada diferenciación que Fraser 1979, establece entre la intensificación metafórica y la hiperbólica), el ahorro de palabras, y el goce de resolver una adivinanza, concluye que hasta que no se responda a aquel interrogante, no se habrá comprendido qué es la metáfora.

explicar la metáfora. El disgusto ante las teorías que invocan dos factores (semejanza, o pizca de verdad, por un lado; belleza, o vividez sensorial, o forma original o impactante, por otro) empezó hace ya tiempo, cuando el formalismo puso en claro hasta para quienes más lejos de él estaban, que no puede hablarse de un mismo significado bajo dos formas distintas, una adornada y otra no. La búsqueda del factor autosuficiente ha alentado, desde luego, varios intentos, a empezar por el de la 'similaridad creada' de Black, pero ninguno de ellos —creemos— ha logrado acallar realmente la necesidad de un segundo factor.

Justifiquemos la afirmación anterior. Entre las teorías explícitamente basadas en dos factores, hay unas que, más aristotélicas, subrayan la verdad, y hay otras, en cambio, que no retroceden ante el reconocimiento de que los dos factores tendrían que estar en razón inversa. Della Volpe, para quien la metáfora es semejanza, aunque no abstracta y plana², puede encarnar el primer tipo. Richards³ u Ortega y Gasset⁴, el segundo. Pero lo que aquí nos interesa es que tanto las unas como las otras coinciden, énfasis aparte, en invocar los dos factores tradicionales —verdad y belleza— siempre reconocibles bajo las distintas terminologías.

Frente a todo esto, se alzó el intento de Black: la similaridad no representaría ya el polo del reconocimiento y de la mirada prosaica, sino que ella misma sería producto de la creatividad del poeta. El acuerdo entre las esperanzas que esta propuesta hacía concebir y los deseos que desde hacía años se venían arrastrando explica perfectamente la

² En el primer capítulo de la *Crítica del gusto*, Della Volpe insiste en que la metáfora, al igual que el concepto y el género, es nexa de una multiplicidad. Pero tras eso tiene (p. 70, por ejemplo) que atender a las diferencias: la metáfora no podrá ser una semejanza abstracta y plana, sino imaginística (o "icástica"), como había dicho en una obra anterior). Pero entonces, y a pesar del tono de partida, su teoría viene a admitir que el responsable de la belleza es eso imaginístico que desbordaría la semejanza estricta.

³ Tras comentar el "arrastrarse entre cielo y tierra" de Hamlet, Richards afirma que lo que le da valor a la metáfora es precisamente que los hombres no son gusanos: Lo que resiste a la semejanza es importante en el mismo grado al menos que lo son los rasgos semejantes. Ese hecho observado por Richards 1934, lo recogeremos nosotros diciendo que un rasgo del término metafórico es siempre el inverso de alguno del término *de clase* primario, y le daremos un puesto muy importante en nuestra propuesta. Pero en sí mismo, sin más elaboración, no parece ir más allá del consabido segundo ingrediente.

⁴ "La belleza de la metáfora comienza allí donde su verdad termina". Ortega y Gasset 1924.

entusiástica acogida que se le dispensó al artículo de 1962. Pero pronto se señaló el flanco vulnerable. Veámoslo, por ejemplo, en Khatchadourian 1984: "Si la metáfora crea la similaridad₁, a menos que alguna otra similaridad, S₂, preexistente, haga posible esa creatividad, nada distinguiría lógicamente a las metáforas de las no metáforas o emparejamientos al azar". La 'similaridad creada' se revelaba, pues, claramente entre los cuernos de un dilema: si quiere asegurar a la metáfora un fundamento, tendrá que negarle la creatividad, y, a la inversa, si opta por ésta, se quedará sin aquél. Desde luego, hay un campo en que la idea de Black puede aplicarse sin problemas: en efecto, en la analogía que sirve a un descubrimiento científico, se crea entre dos conceptos una similaridad que antes no existía, y, no obstante, esa similaridad estará fundamentada por aquella realidad en atención a la cual se habría corregido el concepto anterior. Pero nosotros —y esto será un motivo constante a lo largo del presente trabajo— propondremos que no deben englobarse junto con la metáfora ni ese tipo de proceso al que acabamos de aludir ni otros en un determinado aspecto afines a él.

Se intentó hallar una salida en lo que Levin llamó 'la concepción del poeta', y Ricoeur, 'la verdad tensional'. "No es el lenguaje lo que es notable, es la concepción; dada la concepción, la descripción lingüística se sigue automáticamente... El poeta ha sido con razón caracterizado tradicionalmente como un vidente, un vate, un profeta" (Levin 1979, p. 133). "Es la reciprocidad entre lo de dentro y lo de fuera lo que la metáfora eleva desde la confusión y la indistinción hasta la tensión bipolar. Una cosa es la fusión intropática que precede a la conquista de la dualidad sujeto-objeto, y otra cosa la reconciliación que se sobrepone a la oposición de lo subjetivo y lo objetivo. Proponemos así una concepción *tensional* de la verdad metafórica misma. El sentimiento poético desarrolla una experiencia de realidad donde crear y revelar coinciden" (Ricoeur 1975, p. 310). Pero estas formulaciones ¿dejan de verdad explicada y justificada la metáfora? Lo que hay que preguntarse es si en la 'concepción del poeta' o 'experiencia dependiente del sentimiento poético' los labios son real y literalmente de rubí, y los cabellos de oro, o no.⁵ ¿Que admitirlo nos sumergiría en un mundo de pesadilla? ¿Que

⁵ A ese respecto, es significativa la matización que Levin se apresuró a añadir en la misma página: "Dada la concepción, la descripción lingüística se sigue de ella sin más. Al leer esta descripción, sin embargo, necesitamos modular las imágenes descritas en el poema —modularlas de modo que puedan acomodarse con nuestro conocimiento de los hechos del mundo real."

eso dejaría a la casi omnipresente metáfora convertida en el homólogo de algo tan puntual y marginal dentro de la historia del arte como la pintura de Arcimboldo? Pues bien, si no aceptamos que la concepción poética sea así, el problema de por qué se empleará la metáfora resurge intacto. Ahora la metáfora se referiría, es verdad, a un pensamiento y no, como en el enfoque tradicional, a un objeto externo, real o imaginario (aunque ¿hay tanta diferencia entre los dos enfoques?); pero el desfase entre el significado que literalmente tendrían unos términos y el que de verdad tienen en la metáfora, continúa. Y si esas teorías lo quieren explicar, entonces tendrán que acudir a un segundo factor: ellas, herederas y defensoras de Black, tendrían que retroceder a los tiempos, que se creían superados, de 'verdad más belleza'.

Nuestra propuesta, en cambio, podrá prescindir definitivamente de la duplicidad de factores, y ello gracias a que la creatividad, en vez de ser enemiga o indiferente respecto a la exactitud, laborará justo en pro de ésta. La base para esa reconversión del entendimiento tradicional de la creatividad metafórica, la hallaremos —ya se anunció— en un análisis de los obstáculos que algunos mecanismos lingüísticos representarían cara al propósito comunicativo de quien así será empujado a convertirse en productor de metáfora. El que los obstáculos sean lingüísticos y el propósito, por su parte, comunicativo, es lo que le dará a la metáfora su característica específica en el seno de los diferentes procesos creativos (cognitivos, técnicos...).

Una puntualización previa hemos de hacer, aunque en realidad ya se la anunció desde que nos referimos al "objeto individual" que es descrito por la metáfora. No vamos a considerar metafóricas las expresiones como "cuello de botella" o "pata de mesa", y ello no es en absoluto por su estado actual de fosilización o 'muerte'. El rasgo por el que ni en su momento originario serían metáforas esas expresiones es el de su finalidad. Fueron inventadas para compensar la carencia de un término de clase apropiado:⁶ de ahí —es decir, de que hicieran las veces de un elemento léxico— deriva su constante uso, su larguísima vida, por más que ya despojadas de su primitiva capacidad de sorprender. En cambio, la finalidad de las verdaderas metáforas sería bien distinta: buscan

⁶ Si modificamos un poco la noción de 'carencia de un término de clase apropiado', estamos ya ante un tipo distinto de analogías. Las analogías didácticas ("Una cebra es... —¿cómo te lo diría para que lo entiendas?—, es un caballo con listas") también responden y dan remedio a la carencia de un término de clase, pero ya no en el código general, sino sólo en el código que posee el oyente.

describir un individuo concreto⁷ para designar al cual el código proveía de antemano un término de clase apropiado, y proveía también, claro, los determinantes que hicieran al caso. Es decir, la empresa que llevan a cabo lo que estamos llamando verdaderas metáforas empezaría justo a partir del punto que supone el objetivo del otro tipo de expresiones. Podríamos, pues, decir que, a diferencia de las analogías (llamémoslas ya así), las metáforas equivaldrían a predicaciones acerca de algo que de antemano fuera perfecta y fácilmente designable.⁸

Una queja que se nos podría lanzar aquí es la de que con esa diferenciación entre metáfora y analogía habríamos arrebatado a la metáfora el alto rango intelectual que otras propuestas le otorgan. Es evidente, en efecto, que en las teorías que no establecen esa separación⁹,

⁷ Desde luego, en la tradición la individualidad del referente de la metáfora ha sido una idea repetidamente manejada. Del siglo XIX nos llega la voz siempre sensata de Hopkins señalando que la metáfora y el símil pueden buscar la particularidad de cada cosa única tal como es observada. También, en algunas versiones del tema formalista de la segunda percepción: "Cuando buscamos la palabra justa que nos mostraría al objeto, cuando queremos obtener una apelación expresiva que suene de manera más sensible, más demostrativa, estamos obligados a recurrir a la metáfora" (Jakobson, *Questions de Poétique*, p. 33). Pero, si de buscar en la tradición se trata, lo más fácil y directo es recordar el ejemplo por antonomasia, el de "Aquiles es un león".

⁸ El símbolo onírico y los fenómenos a él afines (como, por ejemplo, ver figuras en las nubes sin tener bajo el foco de la atención el hecho de estar uniendo cosas diferentes), no nos tenemos que dedicar a diferenciarlos de la metáfora. La caracterización que Piaget 1959, cap. VII, § 4, hizo de ellos como casos de asimilación radical, y por tanto, muy distintos a los de asimilación cognitiva, dejó aclarado este asunto.

⁹ El no establecer entre "pata de mesa" y "labios de rubí" más diferencia que la lexicalización de la primera, eso, es muy antiguo. En cambio, el intento de englobar a las metáforas con las analogías de descubrimiento científico, o constitutivas de teoría, arranca sobre todo de Black. Sin embargo, no debemos dejar de señalar que en algunos trabajos más o menos laxamente de la órbita de Black, hay párrafos que atienden al hecho de que la metáfora se refiere a un individuo concreto. Así, Indurkha 1986, en su último apartado —"Limitation of CST" (CST = Constrained Semantic Transference, es decir, su teoría)— escribe: "Una de las mayores limitaciones de esta teoría es que no explica el proceso por el que algunas metáforas pueden *crear* perspectivas completamente nuevas en el *target domain* (concepto primario o literal). La explicación que ofrecemos de este fenómeno es la siguiente. En general, en la comprensión de una metáfora está actuando una tensión de tres vías, y no la tensión de dos vías que arriba hemos asumido en nuestra teoría. La interacción que tiene lugar en la comprensión de una metáfora no se da solamente entre el *source domain* (el concepto o término metafórico) y el concepto primario o literal, sino entre el concepto literal, el concepto usado metafóricamente y el

el papel que la analogía puede desempeñar en el descubrimiento científico prestigiará a todas las metáforas; en cambio, según nuestra propuesta, las verdaderas metáforas no pueden aureolarse en absoluto con tales méritos. Pero ¿qué es lo que decide acerca del rango intelectual? ¿Es la creatividad en sus distintos tipos, o es la condición cognitiva específica de uno solo de esos tipos? Sin haber decidido esta cuestión, no se puede dar curso a la referida queja.

Pero situémosnos ya en nuestro interrogante básico: ¿Por qué los recursos literales no satisfacen al productor de la metáfora? Ahora precisamente, después de haber separado metáfora y analogía, y de haber propuesto que en la metáfora se cuenta de antemano con el término de clase apropiado, podemos formular de un modo más concreto el interrogante. ¿Cómo, y por qué, cara a la meta de describir a un individuo, podrá en ocasiones resultar inadecuada la predicación literal donde a la designación de tal individuo añadamos como predicado el rasgo en que queramos basar la descripción?

Para subrayar la urgencia de nuestro interrogante, quizá convenga atender a la afirmación de Black de que el productor de la metáfora “selecciona, enfatiza, suprime y organiza rasgos del sujeto primario”, o su eco fiel en Indurkha —“Las metáforas realzan ciertas partes del dominio que es su blanco, mientras que dejan en la oscuridad otras partes”—. Nótese, en efecto, que el contenido de esas formulaciones ampara perfectamente lo que sucede en las predicaciones literales: ¿acaso “Ese chico es delgado”, “Ese chico es estudioso”... no seleccionan, subrayan y dejan en la sombra rasgos distintos cada una? Tenemos, pues, que encontrar un modo de diferenciar predicación metafórica¹⁰ y no metafórica.

objeto que es representado por el término literal”. Tras leer ese párrafo, uno no puede dejar de extrañarse de que Indurkha, pese a todo, base toda su propuesta en la interacción —transferencia semántica constreñida— entre los dos conceptos —el que funciona como literal y el que funciona como metafórico—. La única explicación posible es recordar que la ambición directriz de Indurkha es la de englobar metáfora y modelo científico. También en Miller 1979, se menciona el ejemplar concreto. En uno de sus siempre atractivos comentarios de metáforas concretas dice: “ ‘Una ternura cruel’: creo que se refiere a algún particular acto de ternura, más que a la ternura en general” (p. 241). Pero, como en Indurkha, aquí también la mención del referente individual es brevísima y sin retroacción sobre la propuesta general.

¹⁰ Hemos comparado las metáforas justo con predicaciones y no con otro tipo de sintaxis. Nos referimos, desde luego, a predicaciones desde el punto de vista

Para aprovechar la facilidad expositiva que dan los análisis sobre ejemplos concretos, vamos a comparar “labios de rubí” con aquella predicación literal que consideremos más cercana a tan clásica y tópica metáfora. Pero, ¿y la distinción entre metáforas de término primario explícito (“labios de rubí”) y metáforas con ese término implícito (“rubí por gala partido en dos”)? No creo que sea ilegítimo el que centremos este análisis preliminar en un solo ejemplo, y descuidemos así necesariamente uno de los dos tipos. En efecto, esa distinción, si bien correcta, deja de parecer importante en cuanto se admiten dos hechos: primero, que lo que el contexto permite predecir interviene con pleno derecho en la interpretación del texto,¹¹ y, segundo, que en la metáfora

comunicativo o remático. Cohen 1979, p. 72, opina que el término metafórico o *focus* de la metáfora coincidirá siempre con el *comment* (o sea, con lo llamado por la escuela de Praga rema, y también curiosamente, por Chomsky 1968, foco) de la oración, salvo en el caso de que la metáfora haya ya sido aplicada antes dentro del mismo texto a su referente. Nosotros estamos de acuerdo con él, aunque ampliaríamos un poco la posibilidad de las excepciones. Para concretar esa ampliación, supongamos que se está narrando una escena entre tres personas, y que sólo a una de ellas se le ha adjudicado una belleza extraordinaria: en esas condiciones, “Los labios de rubí sonrieron” (o cualquier metáfora menos tópica pero que apunte en la misma dirección) sería una expresión en la que el término metafórico forma parte del sujeto o elemento temático. Ahora bien, puesto que ahí la belleza general de la persona en cuestión ha tenido que ser afirmada previamente, esta excepción no está demasiado lejos de las contempladas por Cohen. Retocando, pues, sólo ligeramente la formulación de éste, diríamos que el término metafórico coincide con el rema, a menos que, o bien el predicado mismo de la metáfora, o bien uno más general del que éste sea una especificación, hayan sido aplicados anteriormente dentro del mismo texto al referente de que se trate.

¹¹ El estudio de la predicción permitida por el contexto ha avanzado mucho: compárense los trabajos antiguos —aquéllos sobre el procesamiento estocástico— con la finura de algunos de los incluidos en la recopilación de Rickheit y Strohner. Pero lo que a nosotros nos interesa subrayar en esta nota es que el tomarse en serio esa idea —a saber, que lo que se puede predecir pertenece al texto— permite incluir dentro de las metáforas las expresiones del tipo “Hace tres muertes”. “Hace tres” constriñe fuertemente nuestras expectativas: lo que haya de seguir tendrá —nos decimos— que ser necesariamente alguna unidad de tiempo —horas, días meses—. Pues bien, esa predicción a la que nos ha obligado el productor de la frase es desmentida —¡desmentida, pero no anulada!— por “muertes”. ¿Qué es lo que así se consigue? La regularidad ineluctable con la que, por no ser acontecimientos sino unidades de medida, se suceden las horas, o los días, o los meses, esa regularidad intrínseca, se proyecta sobre las muertes, y borra así de ellas todo lo que de casual e inesperado les correspondía, en cuanto muertes, tener. Y eso es encuadrable, como más adelante se verá, dentro de nuestra propuesta acerca de los resultados de toda metáfora.

del segundo tipo encontramos siempre pistas¹² que nos indican cuál sería el término de clase adecuado (las encontramos, ya en el contexto inmediato —“joyel con alas”,¹³ por ejemplo—, ya sea en uno más amplio).

Por fin, pues, preguntémosnos cuál es la predicación literal que menos lejos se queda del efecto comunicativo de “labios de rubí”. Por un lado, se puede atender al color rojo, o sea, al rasgo común a los términos de clase “labios” y “rubí”, y en ese punto, lo más interesante de nuestra metáfora sería la diferencia de intensidad —Tversky resuena aquí— entre el rojo de los labios en general y el del rubí. Pero, por otro lado, también debemos destacar aquellas connotaciones¹⁴ de “rubí” que lo enlazan con

¹² En ese sentido es muy acertada la apelación de Kittay a la Gramática del Texto y a la noción de cohesión, por un lado, y por otro, a la Pragmática con su interés por la situación no verbal. En cambio, no nos parece que se pueda proclamar de modo absoluto el Principio de Expresabilidad que esa autora menciona, y según el cual “los elementos relevantes de un contexto situacional pueden ser expresados en términos lingüísticos” (Kittay 1984, p. 162). ¿Podrá acaso agotarse todo lo implícito que influye en la interpretación? Como se ve, estamos ante el clásico asunto Bühleriano de la liberación del lenguaje respecto de la situación, o formulado de otro modo, del paso de lo simpráctico a lo sinsemántico. Y a ese respecto preferimos la opinión de Hörman (p. 518 ed. citada) de que “la liberación del producto lingüístico respecto de la situación es una meta asintótica”.

¹³ Al hilo de ese ejemplo —“joyel con alas”—, me gustaría hacer una consideración que puede ser aplicable a muchas metáforas de las que tienen implícito el término de clase adecuado. En “joyel con alas”, el término de clase adecuado es obviamente ‘pájaro’, el poeta se ha fijado en un pájaro concreto al que por su belleza llama “joyel” —el joyero pequeño en el que se guardan las cosas más escogidas de todas—. Pues bien, lo que nos interesa es que la pista contextual que el productor proporciona es “con alas”: podía haberse mencionado el nido, el canto, las plumas,... pero se ha preferido atender a las alas, y en ello reside gran parte del acierto de esta metáfora. “Con alas” nos remite inmediatamente a la idea de que el joyel vuela y se nos puede escapar de un momento a otro, y tal idea es justo la más indicada para conseguir aumentar el valor que concedamos al joyel. Así pues, lo que ahí se ha revelado importante para la calidad de la metáfora no es sólo el término figurado, sino también la elección de la pista literal. Y eso es un hecho que choca con el tipo de teorías para las que la belleza nace sólo de un factor imaginístico o vívidamente sensorial que desbordaría las fronteras de la verdad estricta.

¹⁴ Lo que en el texto acabo de llamar connotaciones ha recibido otros nombres —“asociaciones”, “enlaces semánticos”, “armónicos”,...—. Por eso, comprendo que no es lo más razonable proponer otro nombre aún. Y sin embargo me gustaría señalar lo que de bueno le veo a “valencias contextuales”. Ese término está construido a imitación de “valencias sintácticas”, tan usado para referirse a la capacidad de una palabra para recibir enlaces sintácticos —la capacidad, por ejemplo, del verbo transitivo para recibir un complemento directo—. Pero

tesoro, o con cosas preciosas y extraordinarias. Esos rasgos, desde luego, no están en el concepto o término de clase "labios", que designa una clase de cosa cotidiana y completamente común; pero eso no nos impide en absoluto a nosotros considerarlos relevantes dentro de la metáfora, pues, como ya se ha dicho, creemos que el elemento regulador o directriz del proceso no es el dominio conceptual primario (el término de clase "labios" en el ejemplo), sino el referente individual (unos determinados labios) que se busca describir. Así pues, el segundo predicado literal debería ser algo como "extraordinariamente preciosos y bellos", es decir, debe consistir en el rasgo común al término de clase "rubí" y al referente individual que son unos determinados labios.

Tenemos, pues, ya a punto los dos términos de comparación: "labios de rubí" frente a "labios muy rojos y extraordinariamente preciosos y bellos". Una primera diferencia a favor de la metáfora salta a los ojos: la *compactness*, como la llamó Ortony, es evidente, en cuanto "de rubí" indica de un solo golpe el color rojo intenso y la condición extraordinariamente preciosa. Pero ¿es sólo eso? Nuestra propuesta va a sostener que, después de descontar la *compactness*, sigue habiendo diferencia, y diferencia no por mayor 'adorno formal' o mayor sensorialidad o belleza imaginística de la metáfora, sino en el nivel de la estricta exactitud comunicativa. En efecto, toda la sustantividad de "rubí", y no sólo unos cuantos rasgos suyos (el color y la condición extraordinariamente preciosa) cumplirían una misión en pro de un ajuste

"valencias contextuales", a diferencia de su modelo, involucra también la semántica de esos enlaces: apunta, en efecto, a aquellos contextos que sean los más típicos de la palabra en cuestión y que serían también justo los contextos dentro de los cuales ésta se aprendió. (Seguramente, es escogiendo una palabra con las mismas valencias contextuales que la dada, como se responde al modo adulto, o sea, por la vía paradigmática —ver Clark 1975, y Luria 1980, p. 138—, en el juego de asociación de palabras). Ya hemos presentado el término "valencias contextuales": ¿cuál sería su ventaja? Ese término ampararía con toda facilidad un caso algo particular de asociación o connotación, a saber, lo que Lotman llama transcodificación intra o extratextual. La intratextual se podría describir con palabras de Stern 1985: "Los poetas a veces construyen asociaciones alrededor de una palabra, con vistas a explotarla más tarde en posteriores usos de la misma palabra dentro del mismo texto". Y respecto a la extratextual, Wheelwright 1962, nos pone como ejemplos las numerosas alusiones a Eliot a pasajes de Shakespeare. Las valencias contextuales de la palabra serían así los contextos típicos en uno u otro sentido, el de sumamente habituales a todo lo ancho del lenguaje, y el de destacados en un más o menos amplio legado textual que se esté utilizando.

lo más preciso posible entre el propósito y el logro del hablante. Veamos cómo y por qué.

Desde hace tiempo ha sido puesto de relieve un mecanismo que funciona a todo lo largo y ancho del lenguaje: la influencia del sujeto en el entendimiento del predicado. Todos recordamos aquellos ejemplos de “un cardenal joven/un delantero centro viejo”, “una jirafa baja/una niña alta”, donde es tan evidente que lo que llamamos alto (o viejo) es sin duda más bajo (o más joven) que aquello que llamamos bajo (o joven).¹⁵ Este mecanismo hace normalmente más fáciles —de ahí su presencia universal— las tareas comunicativas. Pero en ocasiones no sucede así sino justo al contrario. Atendamos, por ejemplo, a qué es lo que pasa cuando de unos labios (o sea, de algo que podemos perfectamente designar tomando como base el término de clase “labios”) se predica que son extraordinariamente preciosos. Está claro que ese predicado se entenderá con la sordina que le es impuesta por la cualidad de cosa absolutamente común y corriente de su sujeto o elemento temático. Esa cualidad que lleva aparejada el término léxico sujeto —“labios” en el ejemplo— y que en un momento dado es contraria a la intención del hablante —ahí, la intención de describir como extraordinariamente bellos unos determinados labios— es, proponemos, lo que pone en marcha todo el proceso de la metáfora. Ese rasgo —el de cosa completamente común, en “labios”—, lo tiene que suprimir del término el hablante: no sólo dejarlo mediante su no explicación en penumbra, sino arrancarlo de cuajo. Mientras no consiga eso, sus logros comunicativos quedarán demasiado lejos de sus propósitos. Ahora bien, la *langue*, las estipulaciones del código, no se dejan conmover lo más mínimo por las necesidades expresivas de un individuo en un momento dado: el término será como es, e incluirá todos los rasgos que le correspondan. A ese problema —el de conseguir la exactitud comunicativa en un caso donde ésta se presenta muy difícil de lograr— es al que viene a darle solución la creatividad del productor de la metáfora.

¿En qué consiste esa solución? Puesto que para los rasgos que se quieren predicar resulta corrosivo el contacto con su plataforma natural, o sea, con su sujeto, lo que se hace en la metáfora es envolver esos rasgos en una sustantividad, “rubí”, que funciona como plataforma intermedia. Pero no es sólo evitar el contacto corrosivo lo que logra la sustantividad

¹⁵ Véase Leech 1974, ed. 1977, p. 130.

metafórica: ésta, lejos de ser un medio protector neutro, es escogida de modo que ponga, en vez de sordina, dinamita a los rasgos con los que se quiere caracterizar al referente individual en cuestión.

Antes de continuar con nuestro análisis, podemos hacer algunas consideraciones sobre lo anterior. La primera es que la solución en que consistiría la metáfora se basa justo en el mismo tipo de mecanismos lingüísticos que dieron lugar al problema. Estos últimos eran — recordemos—, por un lado, la fijeza de las connotaciones de los términos (del término “labios” en nuestro sufrido ejemplo), y, por otro, la influencia que sobre los rasgos que se predicán ejerce su plataforma (la influencia corrosiva ejercida por “labios” sobre el rasgo de la condición extraordinaria). Mirando al otro cabo, ¿cuáles son los mecanismos en que se basa la solución? Pues, de nuevo, la fijeza de las connotaciones (ahora, las de “rubí”), y la influencia de la plataforma (esta vez, la influencia que la plataforma intermedia ejerce). Así pues, justo obedeciendo a las inapelables leyes del lenguaje, es como la creatividad metafórica lograría eludir lo que parecía irremediable constricción de las posibilidades del hablante.

Mencionemos también un dato que es integrable en nuestra propuesta. En el habla coloquial, y también en la poesía oral primitiva, se encuentra una figura —la del paralelismo inverso negativo— que, según la explicación arriba presentada, podría ser muy bien el primer estadio,¹⁶ o estadio desplegado,¹⁷ en el camino hacia la metáfora: así, de una mujer muy enfadada, “No era una mujer, era una fiera”, o de un cabello extraordinariamente áspero, “No era pelo, era estropajo”. Como se ve, el disgusto que hemos propuesto se da en el productor ante algunos rasgos del término de clase primario, vendría aquí explicitado por la negación

¹⁶ Este primer estadio hace referencia a la génesis y desarrollo histórico. Y nos da así ocasión de explicitar que, aunque la creatividad del productor actual de metáforas se limita a elegir el término metafórico que pueda dar mejor rendimiento, sin embargo, en el origen, el esquema mismo de solución metafórica tuvo que ser inventado. La metáfora no es propiamente una forma natural de la mente humana; natural y propia de la mente humana, lo sería sólo la capacidad creativa que está en la base —de la metáfora y de otras muchas cosas.

¹⁷ Tras el primer estadio, la automatización ulterior permitiría que algunos eslabones del proceso mental queden sin manifestación: esa conocida hipótesis sobre la evolución de las acciones presenta como hechos que la pueden apoyar el modo como los niños aprenden, por ejemplo, a contar, y también los buenos resultados que en la rehabilitación de afásicos da el método de proponer el proceso en su forma desplegada.

de ese término —negación que justo abre paso al eficaz remedio que es la metáfora—.

Pero, a todo esto, parece que nos hemos olvidado del doble efecto que en el análisis le otorgamos a “de rubí” y que nos hizo referirnos a su *compactness*. Del significado “rubí” no sólo son relevantes los rasgos ‘extraordinario’ y ‘precioso’, cuyos contrarios están incluidos en el término de clase “labios”, sino también el rasgo del color, que, intensidad aparte, es común a las clases “labios” y “rubí”. Así pues, nuestra tarea inmediata ha de ser el explicar por qué, al lado de los rasgos por los que se oponen los dos términos de clase y que son los únicos que hasta ahora nosotros hemos tenido en cuenta en nuestra explicación, hay, prácticamente en todas las metáforas, un rasgo común a los dos términos de clase. Lo primero que quizá se nos podría ocurrir es que en las metáforas coexistirían dos efectos comunicativos, uno más sucintamente descriptivo (tal sería el del color rojo en el ejemplo), y otro, de evaluación ante todo (lo de extraordinariamente precioso). Pero esa pulcra distinción no nos resolvería lo principal, a saber, por qué las metáforas tan decididamente buscan simultanear los dos tipos de efectos, y no se contentan con una riqueza de efectos de un solo tipo. Por eso, vamos a proponer que la presencia del rasgo común al término de clase literal y al metafórico, obedece a dos motivos que vendrían a corresponder uno a la producción y el otro a la recepción. Así, el vínculo que el color rojo tiende entre los labios y los rubíes¹⁸ habría ayudado al productor de la metáfora en su tarea de buscar la nueva plataforma potenciadora. Esa tarea consiste, en efecto, en buscar algo de lo que se sabe de antemano para qué debe servir (para neutralizar y dar la vuelta al efecto corrosivo del sujeto sobre el predicado), pero no se sabe qué será. Y en esa situación de total falta de rumbo en la que sin embargo hay que adoptar alguna dirección para empezar a buscar, es muy natural que el futuro productor de la metáfora siga la primera sugerencia que encuentre. Ahora bien, el rasgo más fácilmente aislable, o sea,

¹⁸ El color rojo es prácticamente el único vínculo encontrable entre los dos conceptos —“labios” y “rubí”—. Reparar en que ambas cosas son cuerpos sólidos requeriría un ‘ponerse fuera de toda presuposición’, un ‘tomar distancia’ tan aséptico y radical que, más que tarea meritoria, constituye más bien síntoma patológico (esquizofrénico: véase Luria 1979, ed. 1980, p. 65), salvo cuando cuelga de un buen para qué.

codificable,¹⁹ del concepto o término de clase en cuestión, tendrá las mayores posibilidades de ser así usado. Desde luego, tal rasgo constituirá sólo una muy pequeña parte de lo que se quiera comunicar: piénsese, por ejemplo, cuán poco dirían en el puesto de “rubí” otros términos a los que perteneciera un rojo igual de intenso que el de los rubíes. Pero eso no importa, puesto que, como se ha dicho, este rasgo común a los dos términos de clase sería sólo complementario. La otra razón, la que tiene que ver con la recepción,²⁰ sería mucho más importante, y la única que de verdad puede explicar la necesidad —y no ya una cierta frecuencia— de nuestro intrigante fenómeno. La afinidad perceptiva colaboraría a apretar fuertemente una contra otra la idea de los labios y la del rubí, y ayudaría, pues, a que la nueva plataforma, sin merma de su eficacia potenciadora de la belleza, llegue, no obstante, a remitir fluidamente a la antigua, que es de la que se quiere predicar.

En este punto la tarea de presentar nuestra propuesta ha avanzado lo suficiente para que sea ya oportuno hacer un alto y mirar a lo que tenemos y a lo que nos queda por conseguir. Como prácticamente en todas las teorías sobre el asunto, se ha subrayado aquí la imparafraseabilidad de toda buena metáfora. Ahora bien, tras eso nosotros no sacamos la frecuente conclusión que en palabras de Davidson reza así: “Lo que la metáfora ofrece o inspira es algo muy distinto del reconocimiento de alguna verdad o hecho” (Davidson 1984, p. 263). Por el contrario, hemos propuesto que la metáfora sería un procedimiento, un hallazgo creativo, para conseguir una descripción lo más exacta posible del objeto en cuestión; el que ese objeto pueda ser imaginario no afectaría para nada a tal exactitud, pues a lo que ésta concierne es al ajuste entre lo que el hablante quisiera comunicar y lo que de hecho consiga decir. Una segunda sugerencia que también se extrae a menudo del hecho de la imparafraseabilidad es la de acercar metáfora y pintura, y negarles a ambas la posesión de un significado lingüístico. Esto

¹⁹ La dimensión de la codificabilidad es usada por Lenneberg para explicar los experimentos con los que se ha intentado estudiar el impacto del idioma nativo. Lenneberg 1967, ed. 1975, p. 392.

²⁰ El que tenga que ver con la recepción no quiere en absoluto decir que sea ajena al productor. El productor lingüístico es ante todo alguien que comunica. Y, por tanto, calibrar las ayudas y pistas contextuales entra dentro de sus tareas. Los mensajes están condicionados por el destinatario, ya sea concreto, ya sea indeterminado, en la misma medida en que lo están por los conocimientos del productor sobre el asunto.

tampoco lo compartimos, huelga decirlo: en la metáfora todos los mecanismos que se ponen a funcionar son de índole lingüística, así como también lo son los obstáculos para cuya superación ella se produce. Pero basta de mirar a lo que ya hemos presentado: después de todo, las glosas que venimos de hacer dicen más acerca de cuál teoría general del significado se prefiere que acerca de qué ve uno en la metáfora. Es mucho más importante que pasemos a autoobjetarnos.

¿De qué se trata? En la introducción anunciábamos que nuestra propuesta podría prescindir de la duplicidad de factores. Tanto las teorías anteriores a Black como las dependientes de él no pueden —vimos— dejar en última instancia de contar con un segundo factor que explique el exceso que el término metafórico supone respecto a lo que consideran relevante en él —es decir, respecto a aquellos de sus rasgos que serían aplicables literalmente al objeto individual que se enfoca—. En cambio, según lo aquí propuesto, ese exceso sería, cara a la comunicación, tan operativo como los rasgos relevantes, pues éstos, de no estar envueltos en el supuesto 'exceso', no lograrían en ese contexto mantener incólume, ni menos potenciar, su significado. Así pues, nosotros no tenemos que apelar a un segundo factor para explicar la presencia del término metafórico completo. Pero, ¿y para explicar la sensación de belleza, el placer estético del receptor? ¿No parece como si nuestra propuesta, con su insistencia unilateral en la exactitud, en el ajuste lo más perfecto posible entre propósito y resultado comunicativo, fuera a ser incapaz de dar cuenta de esos hechos innegables que escoltan y conforman la adecuada recepción²¹ de las metáforas?

Vamos a defender que la creatividad, es decir, justo el mismo factor que habría dado lugar a la exactitud comunicativa, asumiría también la responsabilidad del placer estético. De resultar eso correcto, nos permitiría explicar simultáneamente dos puntos que en apariencia son mutuamente incompatibles. Uno, el de la relatividad histórica de lo que

²¹ En realidad, la recepción puede ser inadecuada no sólo por defecto, sino también por exceso: a veces, el receptor descubrirá una brillante metáfora donde el productor no había visto sino comunicación literal o una metáfora muy trivial. Desde luego, para poder llamar inadecuadas a las recepciones de ese tipo, habrá que decidir si la metáfora captada por el receptor y aquélla trivial en que pensaba el productor son acaso la misma. Se trata de una opción terminológica —¿llamamos metáfora a la combinación de palabras, o, por el contrario, al proceso completo que en ellas desemboca?—. Y, como siempre pasa en tales casos, lo importante no es tanto qué decisión se adopte, sino el que tengamos claro que esas dos cosas no son idénticas.

se considera bello o feo: es evidente que el gusto renacentista habría rechazado muchos de los ejemplos de belleza barroca o romántica. El otro es la convicción intuitiva que se tiene de que el placer estético debe tener un núcleo universal y permanente. Pues bien, si la belleza de la que se disfruta en el placer estético tiene que ver con los procesos creativos allí implicados, entonces eso justificaría lo que de universal y permanente se aspiraba a encontrar. Pero, dejando ya de vender la idea aún no cazada, lo que ahora necesitamos es una creatividad vinculable al receptor, ya que el placer estético es experimentado por éste. Atendamos, pues, a los procesos del receptor.

Lo primero que de interesante encontramos es la resolución de la adivinanza. Piénsese que cuando alguien se enfrenta a una metáfora nueva no conoce con certeza ni las características con las que se quiere describir el objeto individual ni tampoco los rasgos del término metafórico que serán relevantes: son dos ignorancias cada una de las cuales hace posible a la otra. Hay varios rasgos de ese proceso que nos animan a tenerlo en cuenta para nuestros propósitos de vincular placer estético y creatividad. El primero de esos rasgos es, claro está, la capacidad de producir placer: en la nota 1, mencionamos el "enjoyment of puzzle solving" que Morgan considera una de las realidades detectables en relación con la metáfora. El segundo rasgo ventajoso consiste en el paralelismo que (aunque sólo aproximado, y susceptible siempre de ser invalidado por reacciones idiosincráticas) sería trazable entre la bondad de una metáfora y el grado de esfuerzo adivinator que requiera de quienes se enfrenten con ella por primera vez. En efecto, para superar ampliamente las posibilidades de entrada ofrecidas por el idioma, o, lo que es lo mismo, para que éstas sean corregidas de un modo muy intenso, hay que recurrir a rasgos muy alejados —contrarios, más exactamente— respecto a algunos del término de clase primario o literal. Ahora bien, esa lejanía, necesaria para la calidad de la metáfora, hará más difícil la tarea receptiva de elegir en el término metafórico justo tales rasgos. Podemos también recordar que el criterio del receptor debe ser "caritativo"²²: para escoger una interpretación atenderá a cuál

²² En Black 1984, podemos ver la aplicación del famoso Principio de caridad a la metáfora: Se recomienda "charitable interpretation that selects whichever reading yields the best poem". De esa idea se pueden encontrar antecedentes en Black 1978 ("The decisive reason for the choice of interpretation may be the patent falsity or incoherence, but it might equally be the banality of the literal reading") También en Morgan 1979, que suena aún más davidsoniano ("One can see how to get part away

proporciona una metáfora de mejor calidad. Y, por si hiciera falta insistir más, traigamos a colación la recepción inadecuada por exceso de la que se habló en la nota 21.

Ese proceso de interpretación que venimos enfocando debe estar relacionado —eso se ve cada vez más claramente— con el vínculo que buscábamos entre creatividad del receptor y placer estético. Pero tendremos que afinar más, si queremos superar el obstáculo con el que en seguida se choca. Una metáfora puede proporcionar placer estético repetidas veces, pero es obvio que aquellas dos ignorancias que exigían el esfuerzo adivinatorio son exclusivas de la primera recepción. Aunque descartar justo por ese motivo al factor adivinatorio va a ser nuestra conclusión, conviene, con todo, considerar más detenidamente la cuestión de la repetibilidad del placer estético. Antes que nada, hay que reconocer que si repetimos cuarenta veces seguidas las dos o tres palabras en que consiste una metáfora acabaremos no percibiendo sino un mero sonsonete; ahora bien, eso, que sería relacionable con el fenómeno general de habituación al estímulo, lo damos por descontado y por irrelevante. Otro hecho indiscutible es que la primera recepción tiene un atractivo especial que ya no se volverá a dar en las siguientes. Pero eso ya se podía predecir a partir de lo antes dicho: pasada la primera vez, el *puzzle* ya no es tal. Hay, en cambio, una interpretación de la repetibilidad que la haría reconciliable con la idea de que el placer estético dependería en exclusiva del factor 'resolución del *puzzle*'. Esa interpretación la podemos ver formulada en Lotman, capítulo 6, parágrafo "Repetición y sentido". En esencia, se trata de que si el placer estético se repite, ello es porque la nueva recepción ha hecho captar algo que en la primera se había escapado. Aunque empieza invocando las novedades que puede aprotar un ejecutor diferente (un pianista, un actor, un recitador diferentes), después se centra en "la evolución de la conciencia perceptora y la modificación del sistema extratextual, un proceso, en definitiva, en el que se hallan presentes rasgos tanto del desarrollo individual-subjetivo como objetivo-histórico". Lo que Lotman pone de relieve es evidentemente verdad: todos hemos advertido alguna vez la distancia entre lo que habíamos visto en una obra cuando la leímos allá por nuestra adolescencia y lo que ahora, pasados los años, captamos

to this inference. If the sentence meaning is deviant, and the speaker is rational, then the speaker cannot intend (just) the sentence meaning"); pero en éste —en Morgan— no aparece aún la idea de la máxima calidad poética, que es lo que a nosotros nos interesa subrayar como criterio del receptor.

en ella. Pero ¿es eso todo? Si pensamos en algunas repeticiones estéticamente placenteras que se dan con escasa separación temporal, no sólo nos asaltará la idea de que ahí no hemos podido evolucionar ni en el grado mínimo necesario para satisfacer la interpretación de Lotman. Es también que detectaremos que en la segunda recepción había en nosotros la conciencia de estar viendo o vislumbrando en la metáfora justo lo mismo que antes habíamos visto o vislumbrado. Pero, si esto es así, entonces, en esos casos de repetición acompañada de placer estético no habría habido tarea de resolución de *puzzle*. Y, puesto que nosotros aspirábamos justo a sostener la idea de que el placer estético involucraría siempre, y no sólo a menudo o muy a menudo, procesos creativos del receptor, la conclusión es clara: no hemos conseguido todavía lo que nos proponíamos.

Más que en buscar por otro lado, creo que la clave puede estar en aislar un factor en ese haz demasiado amplio que es lo que antes hemos enfocado. Lo primero que se nos ocurre es que el receptor admira la perfección y el mérito de la solución comunicativa que supone la metáfora. Antes de calibrar ese factor cara a nuestros propósitos, empecemos por describirlo. Ello es conveniente, pues, en realidad, el análisis anterior de “labios de rubí” no puso suficientemente de relieve la excelencia de la solución metafórica. Si afinamos la paráfrasis literal más de lo que allí se hizo, la superioridad de la metáfora resultará entonces mejor realzada. Comparemos, por ejemplo, “Aquiles es un león” con “Aquiles es tan valiente como un león” o “Aquiles es valiente en la misma medida en que lo es un león”. La forma primera —la metafórica— supera a las otras, tan cuantificadas y todo como éstas son, en exactitud respecto al propósito comunicativo. En efecto, en las no metafóricas, Aquiles no desborda la clase de lo humano; y por eso, aunque en términos absolutos el aceptar como una concreción de lo humano el grado de valentía del león se iguale en resultado con el rechazar la plataforma humana para describir la valentía de Aquiles, en términos relativos, en cambio, la superioridad de lo expresado por la metáfora es evidente. Ahora bien, ¿no era acaso una descripción en términos relativos, una caracterización de Aquiles respecto a los otros guerreros, lo que interesaba realmente al hablante? Pero no se trata sólo de la exactitud que a la postre se consiga, sino también del modo como es conseguida en uno y otro tipo de expresiones. Atendamos, pues, al planteamiento de la lucha contra los obstáculos derivados de aquellos mecanismos lingüísticos que arriba se vieron. Las comparaciones cuantificadas sólo son capaces de luchar a

posteriori, es decir cuando los efectos indeseables ya se han producido y no cabe entonces sino parchearlos. En la metáfora, en cambio, la creatividad del productor lograría servirse de justo los mismos tipos de mecanismos lingüísticos que antes amenazaban con impedir el cumplimiento pleno de los propósitos comunicativos: así, los efectos indeseables serían atajados de antemano.

Pues bien, respecto a esa admiración que el receptor siente ante la excelencia creativa de la solución, ¿qué decidimos? ¿habremos ya encontrado el factor que necesitábamos? Yo diría que sí, pero que no del todo. En efecto, creo que cuando el objeto de una admiración no es una cosa (no es, o no es sólo, una flor, o un cuerpo bien formado, o, en definitiva, cualquier cosa acorde con los cánones en ese momento vigentes), sino que consiste ante todo en un proceso, entonces la admiración no puede instalarse del todo en la pasividad, sino que tiene que imitar o reproducir de alguna manera el proceso. Piaget mostró que para que el niño llegue a la comprensión perceptiva de pautas motoras ajenas, es necesario que imite latentemente tales pautas.²³ Pues bien, en paralelo con eso, propondríamos que el proceso mental creativo del productor de la metáfora no puede ser de verdad admirado o calibrado si el receptor no lo recrea en algún aspecto. Pero ¿cómo puede el receptor —y en las recepciones de estricta repetición!— recrear el proceso por el que se produjo la metáfora? Hasta en la primera recepción, el problema que se le plantea no es el que el productor ha resuelto, sino otro distinto. Y en cuanto a las repeticiones estrictas, en ellas parece casi insensato que nos pongamos a buscar: ¿puede acaso quedar ahí algo que merezca ser considerado ejercicio creativo del receptor?

A eso sólo se puede contestar con otro interrogante. ¿Qué es lo nuclear de la creatividad? ¿Qué condición necesaria y suficiente ha de cumplir todo proceso creativo? Ahora bien, puesto que esa cuestión, obviamente interesantísima, es también inmanejable, no se me ocurre aquí sino cambiar de método, pasarnos en concreto al método hipotético-deductivo. Vamos a suponer que la existencia de lo que buscamos estuviera garantizada de antemano: podríamos así tomar como premisa la afirmación de que hay un proceso creativo del receptor en la repetición estricta. Pues bien, bajo ese supuesto, no tendríamos más remedio que considerar ejercicio creativo al proceso que vamos a

²³ Piaget 1959, ed. 1961, pp. 86-98.

describir en el párrafo siguiente, y que es el único que puede presentarse como candidato.

Los elementos de partida de la metáfora son palabras y mecanismos lingüísticos férreamente estipulados por el código. Así, por ejemplo, las connotaciones que de 'cosa corriente y general' son propias del término "labios" se activarán en la segunda recepción de la metáfora lo mismo que en la primera y lo mismo que en cualquier otro empleo de ese término. El contenido mental acerca de una cosa individual se va transformando insensiblemente a medida que nuestro conocimiento de tal cosa individual progresa. Pero para las palabras, en cambio, sería desastroso el que su significado resultara permanentemente afectado por lo que en uno de sus empleos le hubiera podido acontecer.²⁴ Así, pues, el receptor recibe los términos justo con el perfil que a cada uno de ellos le tenga asignado el código. Pero como así los mecanismos ordinarios de integración receptiva fracasan, el receptor tendrá entonces que emprender una integración de tipo especial en la que se impedirá a algunos rasgos de una palabra llegar a incidir en el resultado final (se le impedirá, ya se sabe, no sólo al rasgo 'mineral' de "rubí", sino también, y ése era el objetivo de la metáfora, al rasgo 'corriente, general' de "labios").²⁵ ¿Qué es lo que sucede, pues, en esa integración de tipo especial? Ahí, cara a una meta (la de comprender la metáfora) se habría dado una transformación de elementos que de partida eran independientes.

Nuestro camino hipotético-deductivo ha acabado, pues, sugiriéndonos identificar la capacidad creativa con la de transformar o

²⁴ Esto ha de ser matizado por lo que se dijo en la nota 14. Así, por ejemplo, nos preguntamos si la connotación de 'astucia' de "zorro" no podría acaso ser consecuencia de las fábulas en que aparece ese animal. Y, más en general, nuestra afirmación de la inmutabilidad de los significados ha de dejar hueco al punto de vista diacrónico. Pero esa matización respecto a los significados lingüísticos en general, puede también aplicarse al caso concreto de las metáforas demasiado usadas. Así, el significado de "rubí" quizá tenga actualmente como uno de sus contextos típicos el de "labios" cuya belleza se esté describiendo en tono elevado: y de ahí precisamente vendría, como consecuencia aún más ulterior, el que la metáfora "labios de rubí" pueda ser usada para caricaturizar tal elevación, uso al que son siempre ajenas las expresiones del tipo de "pata de mesa".

²⁵ El Principio de composicionalidad entendido en el sentido más fuerte —en el sentido que toma en cuenta los matices e interacciones más sutiles— se cumpliría para la metáfora, pero, eso sí, ejerciéndose ahí en una composición muy sofisticada dentro de la cual hay recursos que anulan de raíz —es decir, no superando sino atajando— la influencia de algunas partes de otro recurso.

corregir los elementos que se articulan en una solución. ¿Qué podemos decir ahora para intentar apoyar esa deducción colgada del vacío? Por lo pronto, vamos a glosarla. Según nuestro hipotético resultado, lo creativo no sería el mero hallar un elemento tal que él solo entregue la meta, intermedia o final, que en ese momento sea perseguida. Pero si la creatividad resulta así muy lejana a las soluciones magmáticamente unitarias, también queda igualmente lejos de lo opuesto, es decir, de la solución hecha de distintos elementos cada uno de los cuales alcanza una meta intermedia. Si en la primera no hay elementos con entidad propia, en la segunda, en cambio, no sólo los hay con entidad propia como elementos sino también como soluciones, por más que éstas se sumen después como los tramos de un camino. Pero en ambas igualmente estaría ausente la tarea de doblegar y alterar elementos de antemano constituidos y fraguados. En cambio, según la pintura que aquí nos ocupa, la creatividad, si bien puede perseguir lo mismo una meta intermedia que una final, en cualquier caso articulará y transformará siempre distintos elementos con vistas a alcanzar la meta de que en cada ocasión se trate.

Blachowicz (1987) hace sobre el descubrimiento científico dos propuestas de las que es obligado que hagamos ahora mención. Una, su idea directriz, que serviría perfectamente para respaldar lo que venimos de sugerir sobre el núcleo de la creatividad, es la de que todo descubrimiento es corrección o transformación de un elemento —de un recurso previo— que se hubiera ya revelado incapaz de llegar a la meta. La otra vertiente del artículo de Blachowicz, a mi entender, muy desafortunada, es la que se ocupa de concretar cómo habría que entender la corrección o transformación. Si se me permite dar a la palabra “sintaxis” un sentido más amplio del habitual, describiría esa segunda vertiente como un escamoteo de la condición sintáctica del proceso creativo. Ese escamoteo puede advertirse cuando invoca como ejemplo de proceso correctivo el que hay que emprender para lograr la temperatura deseada con un horno que no se conozca (o para afinar un instrumento, o para, corrigiendo sucesivas mezclas de colores, llegar por fin al matiz que se buscaba).²⁶ ¿Por qué esta forma de corregir no es la que nosotros estamos enfocando? Pues porque ahí el recurso que se haya revelado incapaz es reemplazado por otro, y no se mantiene, pues, él mismo como parte de la solución. La temperatura o matiz inadecuado es útil cara a la solución, pero sólo en cuanto pista que nos permita un

²⁶ Blachowicz 1987, p. 287, 316, y 293, respectivamente.

hallazgo más afortunado. Así, la fórmula 'corrección del recurso erróneo' sólo puede entenderse en Blachowicz como 'nuevo intento con un recurso ya más adecuado'. En cambio, en la metáfora el productor no reemplaza el término "labios" por más que éste haya ya revelado sus indeseables efectos, sino que, manteniéndolo busca cómo transformarlo y evitar aquellos efectos. Pero ¿acaso no se integra también en la mezcla de colores definitiva el recurso —la mezcla— anterior? Sí, claro está que también se integra, pero de un modo distinto, pues ahí el recurso anterior pierde su entidad cuando entra a formar parte de la solución. Si para calificar a las soluciones creativas decíamos antes, aunque abusando en realidad del término, que eran sintácticas, ahora, ante las correcciones invocadas por Blachowicz, subrayaríamos que ahí el recurso que constituye la solución es magmáticamente unitario, de globalidad sin articulaciones.

Para seguir dándole vueltas a nuestra deducción hipotética, podemos también atender a las exposiciones de cualquier resolución matemática brillantemente creativa.²⁷ Hay un determinado modo de exposición matemática ante el cual el receptor nunca podrá experimentar placer estético, y hay, en cambio, otro modo que, éste ya sí, es capaz de provocar tal placer, aunque, a diferencia de la metáfora, sólo la primera vez. ¿Cuándo carecen de todo atractivo estético y lúdico las exposiciones matemáticas?²⁸ Pues cuando en el despliegue previo de los datos, éstos

²⁷ Entiéndase la brillantez creativa como relativa a un sujeto, con una determinada edad individual y en un determinado contexto socio-histórico. Así, para un escolar la resolución de un problema matemático elemental puede ser una auténtica hazaña de creatividad.

²⁸ Placer estético, placer lúdico: ésa es una asociación que aparece una y otra vez en las más variadas reflexiones estéticas. Aunque se lo respete como rótulo, creo que es necesario distinguir los muy distintos vínculos que ahí se engloban. A nosotros lo que más nos interesa no es la pausa en el trabajo útil, ni el placer de la ficción, ni otras afinidades igualmente innegables que pueden encontrarse entre ciertos juegos y ciertas ocasiones de placer estético. Nuestro vínculo preferido tiene que ver con la observación de que los juegos predominantes en cada estadio (sensorio-motores en el bebé, simbólicos después, de reglas más tarde...) son siempre los que ejercitan justo aquellas capacidades que a la altura de ese estadio están en trance de desarrollo. Creo, en efecto, que esa observación nos ilumina acerca de la función del juego: el placer lúdico sería la gratificación que anima al sujeto a los ejercicios que para su desarrollo convengan (los argumentos de Piaget 1959, capítulo VI, contra la condición preejercitadora del juego son pertinentes sólo contra la idea de que en el juego se aprenderían conductas adaptadas a lo real). Pues bien, si ahora volvemos a preguntarnos por la asociación arte/juego, nos asaltará la idea de que la creatividad puede ser una capacidad que, a diferencia de otras, siga estando en trance de

aparecen ya enriquecidos con la asociación brillante que nos habrá de llevar a feliz puerto, o, dicho de otra forma, cuando los datos de partida no sufren durante el proceso receptivo de la totalidad ninguna transformación. Eso encaja también con el hecho de que hasta las más atractivas exposiciones matemáticas pierden completamente su atractivo en la segunda recepción. En efecto, después de la primera, los datos transparentarán ya de entrada todo lo que sea relevante para el caso.

En efecto, los conceptos científicos —es decir, los términos generales cuando se usan para profundizar en el contenido de ellos mismos— coincidirían en un determinado aspecto con los contenidos mentales acerca de las cosas individuales. Antes dijimos que un contenido mental acerca de una cosa individual cambia a medida que el conocimiento del sujeto acerca de esa cosa aumenta. Pues bien, respecto a los términos generales cuando no funcionan como partes de una designación individual, cabe decir lo mismo: los conceptos cambiarán y admitirán las novedades que los descubrimientos científicos vayan poniendo en ellos. Esa coincidencia no haría sino reflejar el que tanto lo uno como lo otro son instrumentos cognitivos: el rasgo definitorio de todos los instrumentos cognitivos es justo que han de estar siempre ajustándose más y más a su objeto. En cambio, los términos generales en su uso ordinario de instrumentos comunicativos y no cognitivos por sí mismos, ni cambian de ese modo ni sería conveniente que lo hicieran. Desde luego, entre los dos tipos de instrumentos cognitivos que hemos englobado hay fuertes diferencias. El contenido mental acerca de lo individual puede cambiar de un modo automático, sin esfuerzo, pues cada nueva percepción más completa de una cosa desplazará a la que anteriormente se tuviera sobre la misma cosa. Frente a eso, la modificación de los conceptos, el implantar nuevos rasgos en los términos generales es una tarea de muy alta dificultad: precisamente con esa tarea —cognitiva y no comunicativa— es con lo que de verdad coincidiría la creatividad que Black contemplaba. Pero, una vez reconocidas las diferencias entre esos dos tipos de instrumentos cognitivos, subrayemos de nuevo lo que nos interesa. También el concepto científico digiere todo cambio que sobre él se haya operado: cualquier rasgo que se le hubiera añadido será en adelante parte suya. De ahí que la creatividad científica no conserve su atractivo en la segunda

desarrollo en el adulto. Y entonces, el placer estético sería el acompañante, y de ahí el animador, del ejercicio de la creatividad, ya sea la del productor, ya la del receptor, y lo mismo en lo científico o en lo técnico que en lo comunicativo.

recepción, a diferencia de esa creatividad del objetivo comunicativo que sería la metáfora, que sí lo puede conservar en las recepciones de estricta repetición.

2

Con esto, hemos al menos sugerido cómo podría ser que el carácter de resolución creativa de un problema comunicativo-lingüístico, además de sustituir a la duplicidad de ingredientes con los que tradicionalmente se daba cuenta de la metáfora, logre también explicar el placer estético de la recepción en las dos caras complementarias que éste tendría —el esfuerzo de integración receptiva necesario para comprender, y la admiración por el modelo que aunque muy de lejos se habría así imitado—. Pero quizá convenga continuar, y preguntarnos si sería posible mostrar una vinculación, una afinidad a nivel de procesos, entre la metáfora, tal como la hemos descrito, y la función poética. Pero ¿qué es la poesía?, ¿cuál sería ese proceso que tendríamos que comparar con el de la metáfora? Ante eso, o bien se empieza aquí otro trabajo sobre un asunto distinto al que nos ocupaba, o bien tomamos de algún autor una descripción o caracterización de qué sea la poesía. Está claro que optamos por el más rápido y expeditivo método que es el segundo. Y además, una vez dentro de ese método, vamos a seguir con la misma opción por lo expeditivo: en efecto, no nos preocuparemos demasiado si la descripción o caracterización escogida no resulta tan completa o profunda como hubiese sido lo ideal. En una palabra, si para nuestra exploración vamos a partir de ella, es porque desde alguna parte hay que empezar. Conforme vayamos caminando, intentaremos, eso ya sí, que nuestros propósitos marquen la dirección.

Jakobson propone que el lenguaje está en función poética cuando el principio de *equivalencia* del eje de la selección se proyecta sobre el eje de la *combinación*. A esa definición se ajustan todos los fenómenos de repetición (repetición de ritmo y de rima en los versos, de fonemas en las aliteraciones, de semántica en los paralelismos...) que tan frecuentemente aparecen en los mensajes poéticos. Y en ella, incluso sin modificarla, cabría hacer entrar a las metáforas. En efecto, teniendo muy presente el término de clase primario o literal aun en los casos en que esté implícito, atendamos a que la metáfora aplica a ese término otro que no es del tipo —especificación a él subordinada— que normalmente esperaríamos, sino que, por pertenecer al *mismo* rango que el primero,

tendría que representar por naturaleza para éste una alternativa, y no una continuación *sintagmática* como, pese a todo, llega a ser. Ahora bien, la definición de Jakobson es vulnerable a varias objeciones. Una de ellas se la pone él mismo inmediatamente después de formular la definición: “El metalenguaje también hace uso secuencial de unidades equivalentes a base de combinar expresiones sinónimas dentro de una frase ecuacional $A = A$ (“La yegua es la hembra del caballo”), y, sin embargo, poesía y metalenguaje son diametralmente opuestos entre sí”.²⁹ Y lo que él añade para resolverla es que “mientras que en el metalenguaje la secuencia se usa para plantear una ecuación, en poesía, en cambio, la ecuación sirve para formar una secuencia”. Esa mera inversión entre las funciones sintácticas de “ecuación” y “secuencia” nos resulta cosa demasiado escasa para el papel que Jakobson le asigna, y también demasiado crítica (sobre todo, cuando, pocas páginas después,³⁰ vemos que para hablar de la poesía adopta aquella relación sintáctica entre “secuencia” y “ecuación” que había intentado reservar para el metalenguaje). Pero en realidad este peligro de confusión no es el que nos preocupa a nosotros: en efecto, al haber exigido que las metáforas describan, a diferencia de las analogías, objetos individuales, contamos ya con un recurso que añadido a la definición de Jakobson conjuraría con toda facilidad ese peligro. En cambio, ¿qué hacer con los recursos mnemotécnicos que se nos cuelan imparablemente en la función poética jakobsoniana? Si los aceptamos, que es lo que él hace, la definición entonces se nos quedará incapaz, no ya de ceñir justo la poesía (lo cual quizá haya estado siempre por encima de sus posibilidades), sino incapaz incluso de acotar sólo fenómenos poéticos.

Creo que al enfoque de Jakobson hay que añadirle la idea de finalidad.³¹ Eso es también lo que antes nos permitió escapar de la duplicidad de factores que tan obstinadamente se resistía a abandonar las explicaciones sobre la metáfora. En efecto, mientras uno se pregunte sólo por qué es posible la metáfora, parecerá que basta con invocar aquellos rasgos del término metafórico que podrían ser aplicados literalmente. Pero ante el interrogante de para qué sirve el término metafórico, no resulta ya adecuada la respuesta en que la asignación de finalidad se reduce a aquellos rasgos que de por sí no serían metafóricos.

²⁹ Jakobson 1959, ed. 1974, p. 138.

³⁰ *Ibidem*, p. 160.

³¹ El criterio de la finalidad también se necesita para diferenciar esos dos desmentidos de lo que espera el oyente que son el chiste y la metáfora. (Esto lo trato en “Nota sobre la risa”, *Pensamiento*, nº 176, pp. 455–63.)

Pues bien, para poner en acción aquí la idea de finalidad, convendrá partir de la frustrante impresión que nos produce la manera como Jakobson, pocas líneas después de formular y despachar su autoobjeción, alude por fin al resultado de la función poética. Nos dice que en “Veni, vidi, vici”, la simetría de los tres verbos bisilábicos con idéntica consonante inicial e idéntica vocal final añade esplendor al lacónico mensaje de César. Y nosotros nos preguntamos que por qué es así. ¿Por qué la semejanza de orden fónico y morfológico, al ser subrayada por la yuxtaposición en llamativo asíndeton, pudo conferir esplendor? ¿Acaso sólo en virtud de un arbitrario y absurdo ‘más difícil todavía’? Está claro que, por el contrario, lo que se ha buscado y conseguido es neutralizar el efecto de aquellos rasgos de penosidad y esfuerzo que, inherentes al término léxico “vencer”, César habría querido arrancar de éste. Se ha llegado así a comunicar la idea de una victoria tan fácil y fluida como parecía imposible que nos la llegara a comunicar ningún empleo del término “vencer”. “Vici”, en efecto, ahí no tiene sólo su significado propio sino también el que le aporta el hecho de ser la tercera pieza de ese trío tan imposible de pasar por alto. En ese mensaje también, como en las metáforas, en vez de añadir a un término especificaciones o predicaciones literales con vistas a hacerlo describir un objeto o hecho concreto, en vez de eso, repito, se ha seguido el camino de buscar palabras que, apretadas contra aquel término hasta casi fundirse con él, hayan aportado a la aleación unos rasgos justo inversos a aquéllos que el productor haya considerado indeseables de entre los estipulados por el código para el término en cuestión. Y lo mismo que “labios de rubí” consigue superar el amortiguado efecto comunicativo que al principio aparecía como única posibilidad —“Sus labios extraordinariamente bellos y rojos”—, aquí también el nuevo patrón de facilidad aportado por la homología con llegar y ver representa la solución frente al problema de la inadecuación de “vencí con extraordinaria facilidad” cara a la meta que se quería conseguir. Esa finalidad, ese carácter de solución —de solución creativa— para un problema de esa clase es, huelga decirlo, lo que está ausente de los recursos mnemotécnicos no poéticos.

Cabe volver ahora, si se quiere, al asunto de la diferenciación entre metalenguaje y función poética, y conseguir algo que no sea ya la mera escapatoria a la que antes nos limitamos. La finalidad de “La yegua es la hembra del caballo” es la de comunicar el significado de un término de clase. Ahora bien, para captar ese significado, a los buenos conocedores

del idioma en cuestión les basta con el mero término de clase, sin añadido alguno de predicado; y a ese caso particular de ignorancia que constituye el oyente a cuya realidad o posibilidad responde la oración metalingüística, le bastará también eso mismo en lo sucesivo, si es que el proceso receptivo ha sido adecuado. La meta comunicativa de las oraciones metalingüísticas es, pues, anormalmente simple. Y correspondientemente, claro está, su proceso de producción es de anormal facilidad: la elección misma del predicado es automáticamente dictada por la *langue*. Nada en absoluto hay ahí de problemas comunicativos ni de resoluciones. Aquella diametral oposición de que hablaba Jakobson halla, pues, un perfecto acomodo explicativo cuando la idea de finalidad comunicativa es traída a capítulo.

Pero ¿qué es justamente lo que hemos conseguido al detectar una afinidad entre los procesos que subyacen a la metáfora y a un hallazgo como "Veni, vidi, vici"? Ya es hora de explicitar las reducidas ambiciones de estos últimos párrafos. En efecto, no hemos pretendido proponer que nuestro análisis de la metáfora daría cuenta de la poesía. Habiendo aprendido ante la definición de Jakobson cuán fácil es caer en la tentación de hacer jugar a los fenómenos a los que uno esté atendiendo un papel que a lo peor resulta excesivo para ellos, hemos puesto altavoz a la voz de la prudencia. Así pues, lo que esos párrafos han intentado probar es que nuestra propuesta sobre la metáfora tiene un núcleo que sería también aplicable a algunos otros fenómenos poéticos.

3

Por último, vamos ahora a mirar la metáfora a la luz de una noción que se ha empleado desde antiguo en ese sentido, la de incongruencia conceptual. Un ejemplo reciente y fecundo de ese empleo lo tenemos en Kittay 1984: La metáfora se basa —se nos dice ahí— en una incongruencia conceptual, y correspondientemente exigiría una resolución conceptual. El que ese tipo de incongruencia está involucrada en la metáfora, lo reconocemos nosotros de un modo —creo— particularmente intenso: recuérdese que en "rubí" no sólo señalábamos como rasgo incompatible con el concepto de "labios" el rasgo de 'mineral', sino también el de 'cosa extraordinaria y fuera de lo común'. Pues bien, lo que ahora nos proponemos es caracterizar a la metáfora por el puesto que le corresponde en el conjunto o red estructural de los

distintos tipos de expresiones en las que tienen juego dos conceptos incompatibles.

El tipo más sencillo quizá sea el de los enunciados de —digámoslo así— metamorfosis:³² “La casa está hecha cenizas”, “El vino se ha convertido en vinagre”. El recurso de Aristóteles a la noción de materia prima no es algo que ahora nos importe: en el lenguaje, cuando se opta por “huevo”, es que se quiere decir una cosa distinta a “pájaro”, y el atender al sustrato común echaría todo a perder. Aceptado que el enunciado de metamorfosis es uno de nuestros tipos, señalemos que lo que ahí se da no es sino el mecanismo general de toda predicación aunque llevado a su máximo. En efecto, el oyente de una predicativa, si es realmente aquel oyente ignorante por el cual se justifica la producción del enunciado, habrá de modificar el contenido mental que él de antemano poseyera acerca del elemento temático (o sujeto desde el punto de vista de la comunicación); si era realmente ignorante de la caída de Juan, la oración “Juan se ha caído” le obligará a un cambio, le obligará en concreto a añadir el rasgo de la caída a aquellos rasgos que ya antes estaban incluidos en su contenido mental sobre Juan. Pues bien, en el enunciado de metamorfosis lo único que de particular sucede es que ese cambio mental que al oyente le es exigido, es más drástico de lo habitual:³³ la imagen que el oyente tuviera sobre la casa en cuestión habrá de cambiarse por la más actualizada de un solar ennegrecido.

Otro tipo sería el de los enunciados fantásticos: “El gato se calzó las botas y dijo...”.³⁴ Entre éstos y los anteriores hay dos diferencias. Por un lado, la finalidad del enunciado de metamorfosis es justo comunicarnos el cambio mismo. Por el contrario, los enunciados sobre el gato con

³² Nuestra intención al referirnos a esas oraciones es, ya se sabe, totalmente ajena a esa sugerencia que a veces ha sido hecha de explicar la metáfora como metamorfosis.

³³ Aunque los enunciados de metamorfosis no son los únicos que en el lenguaje ordinario exigen cambios drásticos en el contenido mental del oyente. En relación con eso cabría recordar un análisis de enorme figura de Wertheimer 1977 (ed. orig. 1920), p. 236. (Ejemplo de Cayo y Javier: Lo que al final Cayo ve en Javier es totalmente distinto de lo que antes veía).

³⁴ La confrontación entre enunciados fantásticos y metáforas la lleva a cabo también Kittay 1984: “In fairy tales, the meaning of certain key terms must be modified in light of their new setting, but these reinterpretations are not metaphorical. A metaphorical interpretation involves a more radical reinterpretation of the language used than is the case where we revise or suspend our empirical beliefs along with some concomitant semantic change”.

botas vienen a instalarse dentro de un mundo diferente al nuestro: nos ponen delante otro mundo, sin enfocar en absoluto el proceso de cambio que lo habría originado. Por el otro lado, el enunciado fantástico exige a sus oyentes, como requisito indispensable para la recepción, el que cambien, aunque sólo durante un lapso de tiempo bien encerrado entre paréntesis, algunos de sus conceptos³⁵ —el de 'gato' en nuestro ejemplo—. Es verdad que de lo que se habla allí es de un gato concreto, pero lo que hace ese gato es contrario a los rasgos necesarios para todos ellos, o sea, a los rasgos del concepto en sí. En cambio, aunque una casa determinada sufrirá un cambio drástico si se convierte en cenizas, un tal destino siempre es una posibilidad para cualquier casa —no es incompatible con el concepto 'casa' (precisamente si el cambio descrito por el enunciado de metamorfosis incide sobre el concepto mismo, entonces ese enunciado no nos obligará realmente a ningún cambio de nuestros contenidos mentales: si la conversión del vino en vinagre la entendemos, no como refiriéndose a una particular botella de la que hubiésemos pensado servir unas copas sino como dicho del vino en general, en ese caso, el enunciado será —para el nivel estándar de conocimientos de nuestra sociedad— metalingüístico o redundante). Pero, al lado de esas diferencias, hay que señalar —y dejar anotada para nuestra futura tarea de comparación entre todos los tipos— una semejanza. En efecto, ni "La casa está hecha cenizas", ni tras "El gato se calzó las botas y habló" nuestros conceptos generales de 'casa' o de 'gato' quedan alterados: el primero no se altera de ninguna manera, y el segundo sólo por juego y provisionalmente.

Veamos ahora unos casos a los que creo preferible dar un tratamiento independiente. Fueron mencionados por Black en *More about Metaphor*, y vienen a ser intermediarios entre el tipo de metamorfosis y el fantástico. Podríamos llamarlos descripciones que se

³⁵ Exigir modificaciones temporales y caprichosas de los conceptos ¿no será acaso antipedagógico? Esa cuestión yo la enfocaría más bien desde otro ángulo. Introducir cambios en un concepto que uno tenga bien conocido y perfilado (así tiene el niño el concepto 'gato') es un ejercicio bastante fuerte. Y ¿qué mejor que eso puede haber para lograr que el niño acabe siendo un perfecto y ágil oyente de predicaciones? Si es capaz de transformar algo tan cristalizado como su concepto de 'gato', le será en adelante fácil transformar su contenido mental de una determinada casa en el de un solar ennegrecido, o revisar su contenido mental sobre Javier al modo como nos lo describía Wertheimer. Ahí estaría, a mi entender, un fundamento de esa función pedagógica tantas veces y de tan distintas maneras achacada a los cuentos fantásticos.

revientan a sí mismas: al hablar de un triángulo isósceles cuyos lados iguales sean tan largos que sólo se encuentren en el infinito, empezamos llamando triángulo a aquello a lo que nos referimos, pero lo que a continuación se añade desmiente esa calificación. Por lo pronto, tomemos ya nota de que tampoco tras este tipo de frases sufre alteración alguna el concepto en cuestión: nuestra idea de triángulo seguirá manteniendo inalterablemente sus tres ángulos. Es decir, lo que tenían en común el fantástico y el de metamorfosis lo tendría también este nuevo tipo. Y respecto a los rasgos por los que se diferenciaban aquellos dos, ¿cuál es la situación de las descripciones que se revientan a sí mismas? En un aspecto se parecen a los enunciados de metamorfosis. Aunque se nos pide ver el vínculo genético entre el triángulo inicial y el segmento escoltado por dos semirrectas paralelas, no obstante, en lo sucesivo ya no se llamará nunca más triángulo al resultado, lo mismo que, aunque se nos pedía atender a la identidad entre la antigua casa y las ulteriores cenizas, a éstas ya no se las llamaba casa. En el enunciado fantástico, por el contrario, el cambio que se nos exige tiene por finalidad el que podamos seguir —mientras dure el cuento— llamando gato a quien se calza botas y habla. Pero, atendiendo a otro aspecto, la descripción autorreventadora se parece más al enunciado fantástico: en uno y otro caso, en efecto, el sustrato que debemos someter al cambio es un concepto —el de 'gato' o el de 'triángulo'—.³⁶

Pasemos ahora a los casos que, coincidiendo con el enunciado fantástico y la descripción autorreventadora, exigen algún cambio sobre un concepto, pero que, al contrario que aquéllos, lo exigen para siempre. Esto podrá suceder cuando nuestro concepto anterior se haya revelado incompleto respecto a la realidad. Esa modificación del concepto mismo se puede hacer directamente, añadiéndole un rasgo que antes no formara parte de ese concepto. Pero también puede hacerse vinculando el concepto que nos interese con otro distinto: en efecto, muchas veces el rasgo nuevo será descubierto justo como una afinidad entre dos

³⁶ Antes hemos sugerido que los enunciados fantásticos podrían constituir un buen ejercicio, algo que desarrollaría la capacidad de transformar cara a una meta (que puede ser la de la mera comprensión lingüística) elementos previamente independientes. ¿Cómo no vamos ahora a subrayar que esa cualidad la tiene también, y en mayor grado, el ejemplo del triángulo que Black 1979, p. 34, llamó "imaginative effort familiar to any student of mathematics".

conceptos que antes se tuvieran como completamente distintos.³⁷ Ese hallazgo y aprovechamiento de una afinidad servirá algunas veces al objetivo de enjugar la carencia de un término por parte de un código: así, en las analogías al estilo de "cuello de botella" de las que antes hablamos. Otras veces, en cambio, serían un instrumento cognoscitivo: las analogías de descubrimiento, o, como Boyd prefiere decir, constitutivas de teoría. Pero lo que ahora nos importa es que todos estos subtipos tienen en común que la modificación del concepto resultará permanente: el concepto 'mármol' contendrá ya para siempre el rasgo de su fórmula química, la parte estrecha de las botellas incorporará en su concepto la afinidad con los cuellos humanos, de nuestra idea acerca del átomo no se borrará aquel su emparentamiento con el sistema solar.

Y pasemos a la metáfora, que es el último personaje que nos falta para que pueda empezar la confrontación general. Ante todo, ¿que es lo que, frente a los demás casos de incongruencia conceptual, caracteriza a la metáfora? En todos los demás casos el concepto primario tal como estaba al principio no es adecuado para nombrar lo que ha sido en la frase completa comunicado: el solar ennegrecido ya no es una casa, el gato sabio ya no es propiamente un gato (sólo podemos decir que por un determinado lapso de tiempo hemos consentido en llamarle tal), las dos semirrectas perpendiculares al segmento no son un triángulo, y el concepto posterior al descubrimiento de un rasgo desborda el concepto que anteriormente se tenía. En cambio, frente a todos esos casos, los labios de rubí sí siguen siendo plena y totalmente un ejemplar concreto de 'labios'. Aunque la metáfora consiste en añadir a un término de clase algo que normalmente lo haría reventar (lo mismo que la especificación que se añadía al término triángulo invalidaba a éste), a pesar de ello, el resultado no es ése. ¿Cómo se produce entonces la resolución conceptual en la metáfora? O, más radicalmente, ¿podrá haber resolución en la metáfora, cuando en ella falta aquello que hemos encontrado en todas las resoluciones analizadas y que parece que habría de encontrarse en cualquier otra imaginable?; ¿cómo va a resolverse la incongruencia si el contenido del término primario sigue siendo aplicable a la totalidad en la que el rasgo reventador está incorporado? El término incongruentemente añadido se entiende, claro está, de modo metafórico, pero qué sea eso es precisamente lo que estamos indagando.

³⁷ Huelga a estas alturas del trabajo señalar que ahí estamos enfocando la "similaridad creada" de Black.

De acuerdo con el análisis que aquí se propuso, respondemos que esa resolución conceptual extrañamente al margen del rasgo común a todas las resoluciones conceptuales se basaría en una separación de funciones, que sería, pues, el sustituto en la metáfora de aquella discoincidencia de designables que se encuentra en los demás casos. Las funciones en cuestión serían las dos que en las predicaciones ordinarias son desempeñadas por el término que funciona como sujeto (o elemento temático, para ser más precisos). El sujeto de la predicación, en efecto, sirve para designar aquello —objeto, acción o cualidad— acerca de lo cual se va a predicar, pero sirve también como la plataforma sobre la que se aplican los predicados (o como la parte llena a la que éstos se enganchan, para decirlo de un modo más clásico). Esas dos funciones son, pues, normalmente llevadas a cabo por uno y el mismo elemento. Pero en la metáfora, en cambio, no sería así. La primera función, ella sí, seguiría corriendo por cuenta del término literal (explícito o implícito: eso, como vimos, da igual); pero, en cambio, la función de plataforma ha de ser transferida —por los motivos que ya dijimos— a un término distinto. Así pues, aunque en la metáfora no habría dos designables distintos —el de partida y el que resulta de la totalidad—, sí habría, en cambio, algo parecido: la cosa en cuanto designada, y la cosa, la misma, en cuanto base de los predicados con los que se la quiere describir. Veamos una forma en la que a veces se presenta el paralelismo inverso negativo (es decir, aquella figura en la que antes sugerimos podría estar el origen de la metáfora): “Ese pelo, a la hora de ser áspero, no es pelo, es estropajo”.³⁸ Ahí el desdoble funcional que, según nuestra propuesta, posibilitaría las resoluciones conceptuales metafóricas se ha hecho explícito: en la función de designar al referente, no es discutido el término “pelo”, pero, en cambio, para la función de recibir al predicado, no es sólo que sea discutido, sino que se lo rechaza, y se lo sustituye con el de “estropajo”.

³⁸ Ese ejemplo, que realmente escuché, y a alguien sin la menor preocupación teórica por la metáfora, tiene un rasgo que lo hace más interesante para nosotros de lo que podrían serlo otras construcciones análogas (“Ese hombre, a la hora de defender a los suyos, no es un hombre, es un león”, por ejemplo). Nótese que al ser la aspereza una cualidad permanente, y no un estado pasajero, no podemos entender la puntualización “a la hora de ser áspero” como apuntando al momento en que esa cualidad le sobreviene al pelo, sino como apuntando al momento en que es predicada. Así pues, es la dualidad de funciones lo que en esa puntualización estaría siendo tomado en cuenta.

Al comparar a la metáfora con todos los demás tipos de expresiones que involucran conceptos incompatibles, hemos, pues, conseguido otro camino distinto para llegar justo a la misma propuesta que se desarrolló en la primera parte de este trabajo. Según esa propuesta, las metáforas serían soluciones a problemas —soluciones creativas, dada la índole, aparentemente irresoluble, de tales problemas—. Ahora bien, el que hayamos así visto en la metáfora justo un proceso intelectual, y en su belleza, justo creatividad, y en el placer estético, el resultado del ejercicio creativo que su recepción implica, todo eso —toda esa intelectualización, como alguien podría decir—, no significa que nosotros atribuyamos valor cognitivo a la metáfora. El problema al que la metáfora viene a dar solución no es cognitivo, sino comunicativo-lingüístico: el productor conoce —o tiene imaginado— de antemano el ejemplar concreto que buscará describir. Pero ello no sería obstáculo para que la metáfora pueda alcanzar las más altas cotas de esa capacidad intelectual que es la creatividad. La ordenación jerárquica de los resultados creativos, la dictaría, no el campo sobre el que en cada caso se ejerza la creatividad, sino el grado en que hayan sido transformados, dentro de una solución, los elementos allí articulados.

Como se ve, ese último punto no atañe ya a la metáfora sino a la creatividad en general. Intentaré justificar ese aparente cambio de rumbo de nuestra travesía. Supóngase que nos interesa, como elemento clave para una antropología, el estudio de la creatividad,³⁹ y supóngase también —y es otra petición igualmente fácil, creo, de cumplir— que nos asusta y agobia la inmensidad de la tarea de enfrentarnos con los procesos creativos en toda su variopinta gama. A esa luz podrá, desde luego, ser criticado, pero no resultará ya sorprendente el hecho de que hayamos tenido aquí dos intereses, aunque no distintos, sí de distinto nivel. Queríamos, en efecto, por un lado, presentar una propuesta propiamente dicha sobre ese tipo particular de creatividad que es la metáfora. Pero, por otro lado, hemos intentado sugerir una hipótesis de trabajo que, aunque sólo fuera por la urgencia con que clama ser mejorada en todos los aspectos, contribuya a impulsar investigaciones

³⁹ La capacidad creativa ¿será anterior al lenguaje? ¿O será más bien posterior, al menos a la predicación, que es la única función comunicativa exclusiva del lenguaje humano? ¿Qué relación guardará con otras características humanas —con la conciencia del tú y del yo, por poner un ejemplo—? Pero no es necesario seguir con esa lista de interrogantes que no se van a abordar: al asunto de la creatividad humana no le hace falta glosa alguna para resultar interesante.

sobre ese otro asunto, ya mucho más ambicioso, que es la creatividad en general.

Universidad de Sevilla

BIBLIOGRAFIA

- Blachowicz, J. (1987), "Discovery as Correction". *Synthese*, 71: 235–321.
- Black, M. (1979), "More about metaphor", en Ortony 1979.
- Black, M. (1984), "The radical ambiguity of a poem". *Synthese*, 59: 89–107.
- Boyd, R. (1979), "Metaphor and theory change", en Ortony 1979.
- Chomsky, N. (1972), "Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation", en *Studies on Semantics in Generative Grammar*. La Haya: Mouton.
- Clark, H. H. (1975), "Asociaciones de palabras y teoría lingüística", en Lyons, ed., *Nuevos horizontes de la lingüística*. Madrid: Alianza.
- Cohen, L. J. (1979), "The semantics of metaphor", en Ortony 1979.
- Davidson, D. (1984), "What metaphors mean", en *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford, Oxford University Press.
- Della Volpe, G. (1973), "Critica del gusto", en *Opere*. Milán: Editori Riuniti.
- Fraser, B. (1979), "The Interpretation of novel metaphors", en Ortony 1979.
- Hopkins, G. M. (1953), *A Hopkins Reader*, ed. por J. Pick. Oxford: Oxford University Press.
- Hormann, H. (1982), *Querer decir y entender*, Madrid: Gredos, 1982. (Edición original, 1976).
- Indurkha, B. (1986), "Constrained semantic transference: A formal theory of metaphors". *Synthese*, 68: 515–551.
- Jakobson, R. (1973), *Questions de Poétique*. Paris: Seuil.
- Jakobson, R. (1974), "La lingüística y la poética", en Sebeok, ed., *Estilo del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- Khatchadourian, H. (1984), "Metaphor II". *Dialectica*, 38: 67–76.
- Kittay, E. F. (1984), "The identification of metaphor". *Synthese*, 58: 153–202.
- Leech, G. (1977), *Semántica*. Madrid: Alianza. (Edición original, 1974).
- Lenneberg, E. H. (1975), *Fundamentos biológicos del lenguaje*. Madrid: Alianza. (Edición original, 1967).
- Levin, S. R. (1979), "Standard approaches to metaphor and a proposal for literary metaphor", en Ortony 1979.

- Lotman, Y. (1978), *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo. (Edición original, 1970).
- Luria, A. R. (1980), *Conciencia y lenguaje*. Madrid: Pablo del Río. (Edición original, 1979).
- Miller, G. A. (1979), "Images and models, similes and metaphors", en Ortony 1979.
- Morgan, J. L. (1979), "Observations on the pragmatics of metaphor", en Ortony 1979.
- Ortega y Gasset, J. (1924), *Las dos grandes metáforas*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortony, A. (1975), "Why metaphors are necessary and not just nice". *Educational Theory*, 25: 45-53.
- Ortony, A., ed. (1979), *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Piaget, J. (1961), *La formación del símbolo en el niño*. México: Fondo de Cultura Económica. (Edición original, 1959).
- Richards, I. A. (1936), *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford University Press.
- Rickheit, G. y H. Strohner, eds. (1985): *Inferences in Text Processing*. Amsterdam: North-Holland.
- Ricoeur, P. (1975), *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Stern, J. (1985), "Metaphor as demonstrative", *The Journal of Philosophy*, nº 12.
- Tversky, A. (1977), "Features of similarity". *Psychological Review*, pp. 327-52.
- Wheelwright, P. (1979), *Metáfora y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe. (Edición original, 1962).