

Elena Oliveras

La metáfora en el arte

Fundamentos y manifestaciones
en el siglo XXI



PAIDÓS

ELENA OLIVERAS

LA METÁFORA EN EL ARTE

FUNDAMENTOS Y MANIFESTACIONES
EN EL SIGLO XXI

CAPÍTULO I

EL TRABAJO SOBRE LA SEMEJANZA

[...] hablar por boca de otros cuerpos y otras almas.

NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*

Es por una peculiar debilidad de la inteligencia moderna que nos inclinamos a representar el fenómeno estético de una manera “demasiado complicada y abstracta”, dice Friedrich Nietzsche, pero si acudimos a la metáfora, encontraremos allí una respuesta sencilla: “Para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente”. Aclara que para el poeta auténtico la metáfora es una imagen que flota realmente ante él, en lugar de un concepto. Para él, la cosa no es un todo compuesto de rasgos aislados, “sino un personaje insistentemente vivo ante sus ojos”.¹

Son los malos poetas, según Nietzsche, los que hablan en abstracto. Tomando como modelo a Homero, explica que sus descripciones son mucho más intuitivas que las de los demás autores. Él “intuye mucho más que ellos”.

EL “VER COMO”

Es propio de la metáfora permitirnos ver una cosa en otra, “hablar por boca de otros cuerpos y de otras almas” (Nietzsche). Su presencia en el discurso no hace sino testimoniar la precariedad de la figuración literal.

Desde el punto de visto retórico, la metáfora corresponde al arte del buen decir, torna más llamativo el lenguaje y permite que espontáneamente nazcan imágenes en la mente del receptor capaces de captar las nuevas situaciones. ¿Qué mejor que la imagen del león para transmitir,

de acuerdo con Homero, la fuerza y valentía de Aquiles? ¿Qué mejor que la imagen del sol para hacer referencia al personaje de Julieta concebido por Shakespeare?

Atendiendo a la diferencia entre imagen *percibida* e imagen *imaginada*, podríamos definir la metáfora como una forma de percepción (para el caso de la metáfora visual) o de captación imaginaria (para el caso de la metáfora verbal) capaz de operar como un auténtico fertilizante del pensamiento.

Ahora bien, ¿qué es lo que hace posible el ver metafórico, es decir, el ver una cosa en otra? Es preciso hacer aquí una aclaración terminológica. No siempre cuando usemos la palabra *ver* atenderemos al sentido literal del término, que es aquel que corresponde a la metáfora visual. Cuando hablemos de metáfora en general, *ver* tendrá también un sentido metafórico, ya que la imagen metafórica verbal no se presenta a la visión sino a la imaginación.

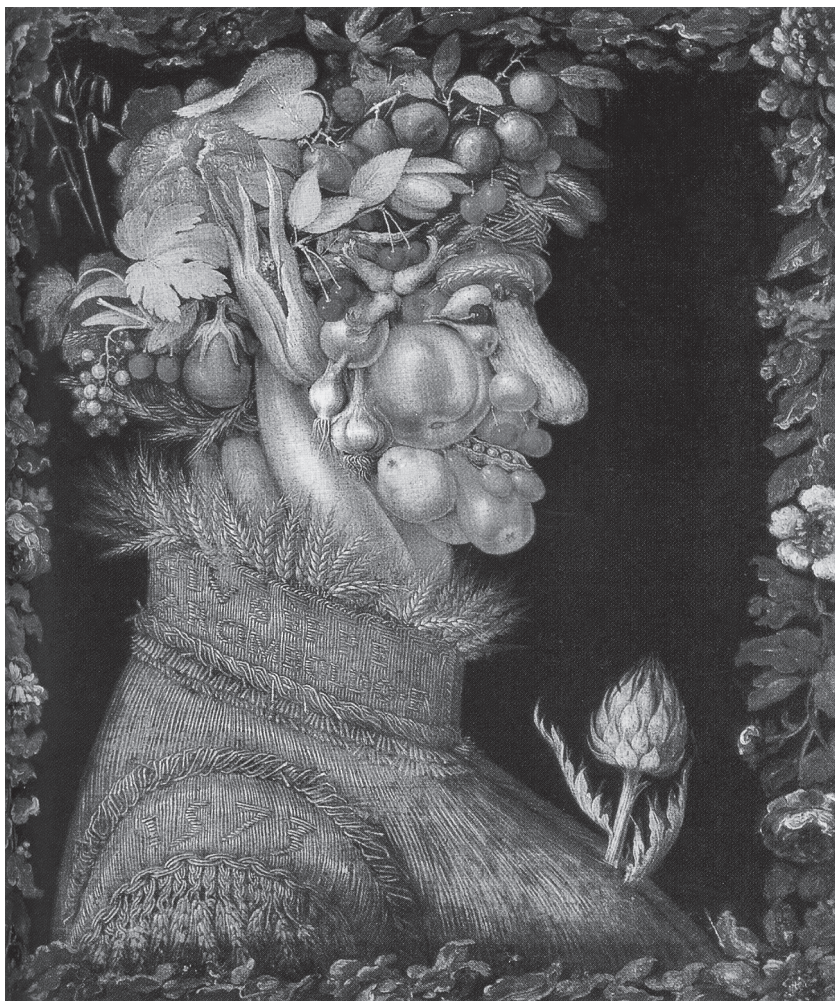
En *Poética* (1459 a), Aristóteles subraya la importancia de la metáfora aclarando que la fuente de su esencia se encuentra en la semejanza entre los términos: “Usar bien la metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas”. Así, ampliando nuestra primera definición, podemos decir que la metáfora es *una forma de percepción o de captación imaginaria que encuentra su fundamento en la semejanza, es decir, en un “ver como”*.

Agrega Aristóteles en *Retórica* (1406 b) que, si los nombres exóticos convienen a la epopeya por su carácter alejado de la realidad cotidiana, las metáforas convienen a la tragedia y la comedia, cuyos diálogos están compuestos en versos yámbicos. Reproducen el lenguaje coloquial, donde junto a las palabras corrientes, se encuentran los “adornos” de la conversación.

El poder creador de quien hace metáforas resalta por el hecho de que no se puede enseñar a hacerlas. Es un don natural, algo que “no puede recibirse de otro y es signo de una naturaleza privilegiada” (*Poética* 1459 a).²

Paradigmáticos en el uso de la metáfora son los retratos de Arcimboldo. Anticipa el surrealismo del siglo xx con obras que no fueron comprendidas en su tiempo. Fueron consideradas piezas extrañas, curiosas, pero de dudoso valor artístico. Más adelante, su influencia se revelaría en las imágenes dobles de Dalí, producto del “método” paranoico-crítico.

En *Estate (Verano)* de la serie de “Las cuatro estaciones”, Arcimboldo reemplaza las distintas partes de la cabeza femenina por frutas y hortalizas de estación (duraznos, peras, cerezas, pepinos). El vestido es de paja entretejida y ornamentada y en el pecho, a modo de prendedor, despunta un alcaucil.



1. Giuseppe Arcimboldo. *Verano*, óleo sobre tela, 76 x 64, 1573.

Un procedimiento similar de sustitución por lo semejante se encuentra en el colchón intervenido por Sarah Lucas, que integró la muestra “Sensations”, presentada en la Royal Academy of Arts de Londres en 1997 y luego, en el Brooklyn Museum of Art, donde fue censurada por el intendente de Nueva York, Rudolph Giuliani. En *Au Naturel* (*Al natural*), la artista londinense juega, de un modo entre ingenuo y atrevido, con el reemplazo de partes del cuerpo femenino y masculino: los senos son melones; la vagina, un balde; el pene, un pepino y los testículos, un par de naranjas.



2. Sarah Lucas. *Al natural*, colchón, melones, naranjas, pepino y balde, 84 x 167,6 x 144,8, 1994. Cortesía de Sadie Coles HQ, Londres.

A diferencia de *Verano*, en *Al natural* cada uno de los seis modificadores se recorta en el conjunto y se establece así una nítida separación entre ellos. No hay disolución de la identidad de los elementos, como suele suceder en la aglomeración de elementos heterogéneos que componen los rostros de Arcimboldo.

SUJETO Y MODIFICADOR

Para los retóricos, el trabajo metafórico se sigue considerando, básicamente, el mismo que destacó Aristóteles: percibir semejanzas y así dar cuenta de nuevas situaciones a través de imágenes conocidas. Llamaremos a estas imágenes términos *modificadores*.

Para mantener las distinciones presentadas por Monroe C. Beardsley en su *Estética*, diremos que si el *modificador* es el sustituto del término literal, el *sujeto* es el destinatario de la nominación desviada.³ Esta distinción se acerca a la de I. A. Richards entre *tenor* (sujeto, tema, asunto) y *vehículo* (idea bajo la cual se aprehende al sujeto).⁴

Podemos observar que, en algunas ocasiones, metáfora designa solamente al modificador. De acuerdo a este uso restringido, se dice que

“león” es metáfora de “Aquiles”, como “sol” de “Julietta”, dado que modifican la imagen literal, llana, de “grado cero”,* no retórica, de los sujetos del enunciado (Aquiles y Julietta). En otros casos, cuando se habla de metáfora se entiende el conjunto de los términos sujeto-modificador o la relación entre ambos. Será este concepto abarcativo de metáfora el que mantendremos a lo largo de este estudio, estando en él implícito el sentido restringido que pueda darse a esta palabra.

Si “sujeto” es el tema, el asunto del que se habla, “modificador” es lo que se dice de ese asunto. Por eso, en la frase, el modificador es parte del predicado. En un trabajo posterior a su *Estética*, Beardsley lo llama término “predicativo”.⁵

La distinción sujeto-modificador opera no solo en la metáfora, sino también en otras figuras retóricas. Cuando llamamos sinecdóticamente “vela” al navío, este es el sujeto y aquella, el término modificador. La sinécdoque (como veremos en el capítulo vi) consiste en la sustitución de la parte por el todo o a la inversa. La sinécdoque más frecuente es la particularizante, es decir, aquella en la que la parte (por ejemplo, vela) reemplaza al todo (navío).

EL TROPO

De acuerdo con su etimología, *metaphora* es el transporte, la traslación, el desplazamiento. Indica también los cambios de luna. Proviene del griego *meta*, ‘más allá’, y *pherein*, ‘trasladar’. Por su parte, *phora* es la acción de empujar, de llevar hacia adelante. Alude al hecho de transportar una carga de un lugar a otro. *Metaphoricos* sigue designando en griego todo aquello que concierne a los medios de transporte.

Dice Jacques Derrida:

Metaphora circula en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones o prescripciones de velocidad. De cierta forma —metafórica, claro está, y como un modo de habitar— somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por la metáfora.⁶

La metáfora nos transporta “en todo tipo de trayectos”, tanto físicos como mentales. Nada escapa a su influencia. Hasta la misma palabra *me-*

* “Grado cero” es un postulado teórico, un grado inexistente en el uso del lenguaje. Corresponde a un tipo de código translúcido, amodal, que permitiría ver el referente sin agregar ni quitar nada. Sería como ver un árbol a través de un vidrio absolutamente transparente. Los códigos que más se acercan al grado cero son los de las ciencias duras, como cuando se dice $2 + 2 = 4$. La metáfora es uno de los grados más alejados del “cero” (Cf. R. Barthes. *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975).

táfora es metafórica, ya que construye su significado a partir de otro que originariamente no le pertenece: el transporte o desplazamiento de una carga de un lugar a otro.

Por su etimología, puede ser aplicada a todos los tropos en calidad de “transportes” del significado propio de un término a otro. El tropo (del griego *tropos*, ‘vuelta’ o ‘giro’) es un tipo de figura que modifica el significado de la palabra y deriva de la capacidad polisémica de ella; consiste en convertir el significado corriente en un significado extranjero (*allotrios*), capaz de designar otra cosa.

Cesar C. du Marsais (1676-1756), filósofo y gramático del Siglo de las Luces, nos dice que para entender qué es un tropo hace falta comenzar por entender cuál es y cuál no es la significación propia de una palabra.

La metáfora es una figura por la cual se transporta, por así decirlo, la significación propia de un nombre a otra significación que no le conviene más que en virtud de una comparación que está en el espíritu. Una palabra tomada en sentido metafórico pierde su significación propia y toma otra nueva que no se presenta al espíritu más que por la comparación que se hace entre los sentidos propios de esa palabra y lo que se compara.⁷

Asimismo, cuando decimos “tomemos una copa” en lugar de “tomemos vino”, se le está dando a la palabra *copa* un sentido distinto del propio. Como ocurre en este ejemplo de metonimia, el tropo desvía la palabra de su significado para referirse a otro término de manera clara, llamativa o novedosa.

Hay figuras que alteran la construcción de la frase, como el anacoluto o la elipsis; otras modifican el sentido de la palabra. Es el caso de los tropos, como vimos, cuyas tres formas ejemplares son, según Pierre Fontanier (1768-1844),⁸ la metáfora, la metonimia y la sinécdoque (véase capítulo vi).

Ubicamos los tropos dentro de las parataxias.⁹ Diferentes de las metáforas, que alteran la organización sintagmática, las parataxias producen alteraciones paradigmáticas* en grupos asociativos normalizados. Es lo que encontramos en *Tormenta II* (2005) de Miguel Rothschild: se substituyen allí las líneas que representan la lluvia por signos de admiración, es decir que se traspasa el paradigma de lo icónico para llegar al lingüístico.

En “Aquiles es un león” abandonamos el paradigma de las cualidades humanas para pasar al de los animales carnívoros. Lo mismo sucede en la sustitución realizada por Mildred Burton en *Comilona Burton Pij* (1985). Los rasgos humanos han desaparecido y se han reemplazado, provoca-

* *Paradigma* designa un agrupamiento de elementos (lingüísticos o no lingüísticos), sea cual sea el principio que justifique esa reunión. En este sentido, se considera que los grupos asociativos de los que habla Ferdinand de Saussure son paradigmas.

tivamente, con las facciones del cerdo. Es el modo en que la artista visibiliza la violencia política en momentos oscuros de la historia argentina (véase p. 150).

Aunque desviada de la norma, la figura retórica no resulta un lenguaje indirecto. Como veremos más adelante, en calidad de *phainomenon* se manifiesta de manera directa, sin la intermediación del lenguaje llano. Es decir que no pensamos primero en lenguaje literal y luego, cuando sentimos sus límites, buscamos un lenguaje metafórico.

Dice Hegel:

[...] la expresión metafórica menciona solo *un* aspecto, la imagen; pero en el contexto en que se emplea la imagen, el supuesto significado literal es tan próximo que se da al mismo tiempo inmediatamente, como si dijéramos sin separación directa de la imagen.¹⁰

Como pensamiento directo, la metáfora permite que espontáneamente surja en la conciencia del receptor una imagen de lo que, de otra manera, permanecería indeterminado, borroso o difuso. A través de ella se comunican hechos y situaciones complejas, como cuando decimos de alguien que “está en un *pozo* depresivo”, que “tiene que *levantar* el ánimo” o que tal idea “no le *entra en la cabeza*”.

Considerar la metáfora un camino indirecto es tomar al lenguaje llano como instancia primera y central en la producción del pensamiento. Si bien en el *análisis retórico* el nivel metafórico supone la existencia de un nivel literal, no se requiere en el *ejercicio retórico* pasar por este para llegar a aquel. Lo que acabamos de señalar también es válido para todos los tropos.

Afirmamos antes que, por su etimología, la palabra *metáfora* puede aplicarse a todos los tropos. Aristóteles designa con ella tanto al género como a la especie, es decir, tanto al tropo en general como a un tipo particular de tropo basado en la semejanza entre los términos. Destaca Paul Ricoeur que “este equívoco es interesante en sí mismo” pues revela un “interés por el proceso, más que por las clases” y propicia una reflexión global acerca de la figura como tal.¹¹

Manteniendo la generalización aristotélica, Nelson Goodman se muestra más interesado por la transposición o transferencia en general que por el trabajo sobre la semejanza particular de la metáfora. Como detallaremos en el capítulo VIII, su concepto de metáfora es amplio y en él pueden incluirse figuras tan diferenciadas como la sinécdoque, la hipérbole o la ironía. De este modo, el concepto de semejanza no entra necesariamente en la definición de metáfora propuesta por el filósofo estadounidense. Sin embargo, algunas de las figuras retóricas que él incluye en el campo metafórico sí lo contienen como, por ejemplo, la personificación.

Frente a la opción generalizante que identifica metáfora y tropo, adoptaremos la particularizante, es decir, aquella que entiende la metáfora solo como un tipo particular de tropo fundado en la semejanza entre los términos.

La semejanza, entendida como cualidad común de cosas distintas, no debe ser confundida con la analogía. Esta última, según Charles S. Peirce, corresponde a un tipo de signo icónico: el diagrama.¹² Si bien la analogía incluye la semejanza, su sentido apunta a la correlación o correspondencia entre términos de dos o más conjuntos. A diferencia de la metáfora, que requiere de dos términos, la analogía supone la presencia de por lo menos cuatro. Funciona como un razonamiento inductivo, de manera que si

$$A : B :: A' : B'$$

Se compara la relación de A con B y la de A' con B' para llegar a establecer relaciones de analogía entre ambas. Se dice asimismo que A es homóloga de A'.

Platón comparó la Idea del Bien con el sol pues la función desempeñada por el primero en el mundo inteligible es análoga, por su importancia, a la del segundo en el mundo sensible. Más adelante ampliaremos estos conceptos al referirnos a las consideraciones de Kant sobre el símbolo como representación analógica de su objeto (véase capítulo IX).

METÁFORA Y PARÁFRASIS

Al ser la metáfora una forma de pensamiento directo, no acepta la paráfrasis. Ver en ella una mera ilustración del lenguaje literal supone un tosco desconocimiento de su *shock* perceptivo y de las resonancias emotivas que le son propias. La metáfora no ilustra, no representa ni traduce un contenido preexistente; por el contrario, *lo crea*.

Retomemos el ejemplo de Paul Valéry que Umberto Eco elige en su ensayo “De la interpretación de las metáforas”.¹³

*Ce toit tranquile, où marchent des colombes,
Entre les pines palpite, entre les tombes;
Midi le juste y composte de feux,
La mer, la mer, toujours recommencée!*

Ese techo tranquilo, surcado de palomas,
Entre los pinos palpita, entre las tumbas;
El mediodía puntual allí enciende sus fuegos.
¡El mar, el mar, siempre recommenzado!

¿Acaso podemos traducir los magníficos versos iniciales de *El cementerio marino* (1920) sin que se pierda su efecto poético? El poeta ve el mar como un techo tranquilo y las velas de los barcos como palomas blancas que caminan sobre él y como tumbas flotantes. Da cuenta así de la calma y la quietud en la que se abre paso el eterno renovarse del mundo.

Advierte Eco que Valéry hace referencia a techos franceses (grises) y no italianos (rojos). Se refiere al tejado que “parece irradiar reflejos plateados, metálicos, azulados o plúmbeos” cuando el sol del mediodía proyecta sus “fuegos”. Agrega que para un lector italiano el *shock* perceptivo será más fuerte que para un lector francés.¹⁴

Los sentimientos que provoca el poema quedarían aplastados al descomponerse la captación intuitiva de la escena en una versión literal como, por ejemplo, la siguiente: “El mar es como el tejado de un cementerio que palpita bajo la luz del sol que ilumina las olas, mientras el viento mueve las velas de los barcos”.

La traducción del poema padece dificultades similares a las señaladas por Kant a propósito de lo sublime. La facultad de la imaginación se enfrenta a sus propios límites cuando debe representar tanto lo sublime matemático como lo sublime dinámico (relativo a la grandiosidad y el poderío de la naturaleza).¹⁵

En la intraducibilidad de la metáfora poética concurren el ritmo, la rima y los valores fonosimbólicos. Dada la importancia de estos elementos, no podemos compartir el desprecio de Hegel por la materia sonora, a su juicio, mera “exterioridad accidental”. Recordemos que, para él, lo importante es el contenido, con existencia previa e independiente de la forma. En las primeras páginas de las *Lecciones sobre la estética* leemos:

[...] encontramos dos cosas: *en primer lugar*, un contenido, un fin, un significado, *luego* la expresión, la apariencia y la realidad de ese contenido. En la obra de arte no se da nada más que lo que tiene referencia esencial al contenido y lo expresa.¹⁶

Las consideraciones de Hegel, fruto de una ilusión idealista, no tienen en cuenta que, en la obra de arte, el contenido es siempre un *contenido formal*. La obra habla por sí misma y no como portadora de un mensaje preexistente. Del modo más concreto y contundente, la experiencia de la metáfora prueba, precisamente, la inexistencia de contenidos previos a la obra. Podríamos concluir que, con ella, las palabras, y sus contenidos ingresan en el mundo *por primera vez*. Nos referimos aquí a las metáforas de invención, no a las metáforas muertas.

Notas

- 1 F. Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1981, p.83.
- 2 Aristóteles. *Poética*, Caracas, Monte Ávila, 1998, p. 28.
- 3 M. C. Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Cambridge, Hackett, 1981 p. 139.
- 4 A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936, p. 90.
- 5 Cf. M. C. Beardsley. "Metaphor and Falsity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, Filadelfia, Temple University, 1976.
- 6 J. Derrida. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 35.
- 7 C. Du Marsais. *Des tropes*, París, Brocas, 1730, p. 125 (nuestra trad.).
- 8 P. Fontanier. *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968.
- 9 Cf. R. Barthes. *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudame-moria*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 74.
- 10 G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 296.
- 11 P. Ricoeur. *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977, p. 28.
- 12 Ch. S. Peirce. *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 47.
- 13 U. Eco. "De la interpretación de las metáforas", en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 162.
- 14 *Ibid.*, p. 171.
- 15 Cf. E. Kant. *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 158-178.
- 16 G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 74.