

Al parecer, Schopenhauer nos da a entender que, si la demostración *more geometrico* nos fuerza a asentir a una proposición, es porque en ella somos atrapados, como el ratón en la ratonera, por un mecanismo al que somos ciegos, el mecanismo de un sistema axiomático-deductivo que prescinde de nuestra intuición. Pero ¿en qué medida quiso decir que caemos en la ratonera de la demostración por exceso de avidez o de golosina, y, de ser así, cuál es el cebo? ¿Acaso quiso insinuar que sólo animales pequeños y deleznales, intelectos pusilánimes, a la caza de verdades de segundo orden, caen en estas ratoneras, y que ningún conocimiento verdaderamente importante puede alcanzarse por medio de la deducción geométrica? Lo que es seguro es que Schopenhauer nos propone un desafío y que, si alzamos el guante, algún pensamiento surgirá con toda certeza, que tal vez se limite a divertirnos, tal vez nos deje duraderamente perplejos, tal vez, en algún caso aislado, nos lleve a descubrir algo. Nada de ello implica, según Davidson, que el significado de «ratonera» en la frase, difiera en lo más mínimo del significado literal, puesto que no existe ni puede existir otro, si nos atenemos a un concepto riguroso de significado. Una metáfora es una falsedad que podemos interrogar como se interroga a un oráculo, o más bien, según la fórmula de acento freudiano que propone el mismo Davidson al comienzo de su artículo, la metáfora es el trabajo del sueño del lenguaje (*Metaphor is the dreamwork of language*).

La tesis de Davidson, que, según él mismo confiesa, provocó airadas refutaciones y convenció a pocos, trata de esquivar las arduas cuestiones que plantea la emergencia de una nueva significación en la metáfora, suprimiendo el problema o desplazándolo. La metáfora no contiene ni supone pensamiento, aunque, como los sueños, los delirios, o los coscorriones que los maestros de antaño prodigaban a sus discípulos, puede hacernos pensar. No es responsable del efecto que nos produce, ni cabe declararla, como tal, verdadera o falsa, aunque sí interesante, fascinante o, al contrario, insulsa e ineficaz.

Son varias y graves las objeciones que pueden hacerse a esta teoría, por ejemplo, que parece volver inexplicable el aporte masivo de la metáfora al léxico. Según la definición de «sentido» (*meaning*) asumida por Davidson, el criterio que asegura que conocemos el sentido de una frase es nuestra capacidad de decidir en qué casos es falsa y en qué casos es verdadera. De acuerdo con su teoría, una frase metafórica será normalmente reconocida como patente falsedad<sup>11</sup>, puesto que su único sentido es el sentido literal: sabemos

<sup>11</sup> Davidson no presta atención a los casos de ambigüedad, que no son muy frecuentes. Es imaginable por ejemplo, que alguien diga que la obra de tal pintor es gris, queriendo decir que es poco interesante o aburrida, cuando literalmente su colorido es gris. Tampoco considera el caso de frases como «Ningún hombre es una isla», donde el indicio de la metáfora se halla en la tautología y no en la contradicción o la patente falsedad.

que una demostración no es una ratonera. Sin embargo, todo el mundo reconoce espontáneamente ciertos enunciados metafóricos como verdaderos y otros como dudosos o falsos. Un enunciado literal puede dar lugar a más incertidumbres que un enunciado metafórico de similares características. Como observa agudamente Goodman, es más fácil decidir si Fulano es un Quijote o un don Juan, que decidir si es un esquizoide o un paranoico.

Tal vez más seriamente, otros teóricos han intentado solventar las dificultades de la noción de metáfora que afloran desde sus fundaciones aristotélicas, abandonando el punto de partida de su definición, el marco del «nombre» en el que la tradición la situaba. Se admite que la metáfora alcanza al nombre de rebote, a partir de un acontecimiento que hay que situar en el enunciado. Hablar de denominaciones metafóricas es confundir la metáfora viva, la única que plantea problema, con la metáfora muerta, lexicalizada, o con la etimología de un lexema. Si llamamos «hoja» a una cuartilla, o «aguda» a una voz, claro está que no hacemos metáfora alguna. La metáfora, desde luego, puede afectar a una unidad léxica, a una palabra, e incluso quedar fijada como nueva acepción de esta palabra, pero su emergencia sólo se produce en y por un enunciado. Esta tesis incita a tomar como base de la reflexión, como metáfora por excelencia, la metáfora «predicativa», la que se presenta como proposición compuesta de un sujeto y de un predicado metafórico: «Esto es aquello», «Julietta es el sol», «Aquiles es un león». Los demás tipos de metáfora, variadísimos en su «gramática», derivarían de esta estructura fundamental.

Las teorías que sitúan la metáfora en el enunciado proceden de lógicos y filósofos más que de lingüistas. Así ocurre con la teoría de la interacción, que se desarrolló en el ambiente de la filosofía analítica a partir de los años treinta. Una de sus formulaciones más precisas es la de Max Black en su libro *Models and Metaphors*<sup>12</sup>. La metáfora es una clase de enunciados que combinan un «marco» y «un «foco» (*frame, focus*). El enunciado metafórico presenta dos temas, un tema primario, con funciones de marco, y un tema secundario, el foco de la metáfora, que actúa como punto focal, precisamente, a partir del cual se organiza la perspectiva sobre el primer tema. Así, en las proposiciones «La sociedad es un océano», «El matrimonio es un juego de suma nula», la sociedad y el matrimonio son los temas primarios, y el océano y el juego los temas secundarios. Lo importante es darse cuenta de que es la interacción entre los dos temas, y no la simple acción unilateral de uno sobre otro, lo que permite una interpretación adecuada del

<sup>12</sup> Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1962. Véase del mismo autor, «More about Metaphor», en *Metaphor and Thought*, ed. by Andrew Ortony, Cambridge University Press, 1979.

enunciado. Al decir o escuchar «La sociedad es un océano», apelamos a las *endoxa*, a las opiniones corrientes acerca del océano, pero, entre ellas, seleccionamos las que son compatibles con las implicaciones de la palabra «sociedad», excluyendo otras, por ejemplo, el hecho de que el océano contiene agua salada. Este conjunto de «opiniones» se proyecta después sobre el término «sociedad», de modo que resulta de ello un «modelo» sociológico, rudimentario o elaborado, poco importa.

Del mismo modo, en la proposición «El matrimonio es un juego de suma nula», la metáfora exige que invoquemos ciertas implicaciones del «juego de suma nula», que la teoría matemática de los juegos define como aquél en que la suma de las ganancias de los adversarios es igual a cero, de modo que, si los jugadores son dos, la ganancia del uno es igual a la pérdida del otro. Por un isomorfismo que aplica estas implicaciones sobre proposiciones cuyo sujeto es el matrimonio, obtendremos algo así como: el matrimonio es el enfrentamiento de dos adversarios, para obtener una ganancia (poder, dinero, satisfacción) que no puede quedar en manos de uno si no es a expensas del otro. Decir que «el matrimonio es un juego de suma nula» equivale a decir que el juego de suma nula es un «modelo», en sentido científico, del matrimonio.

Naturalmente, el modelo sólo deberá ser retenido si permite programar observaciones y experiencias que corroboren su poder explicativo y predictivo. La proposición de Aristóteles, «El corazón es un horno que cuece los humores», y la que podemos hallar en una fisiología más reciente, «El corazón es una bomba hidráulica que genera la energía necesaria para la circulación de la sangre», son, con iguales títulos, modelos científicos, aunque la inoperancia del primero haya sido demostrada, y en cambio el segundo siga pareciendo válido.

Confesemos sin embargo que hay algo palpablemente insatisfactorio, desde el punto de vista literario, en esta concepción de la metáfora como modelo científico o protocientífico. Para un aficionado a la literatura, «el matrimonio es un juego de suma nula» es sin duda mejor metáfora que «el corazón es una bomba hidráulica», no en virtud de la mayor capacidad explicativa del modelo que de ella resulta, sino porque presenta los atractivos de la excentricidad y el sarcasmo. Las metáforas más logradas estéticamente suelen ser las más caprichosas y extravagantes, y también las más cargadas de historia, las que en un momento determinado y para una ocasión irrepetible actualizan un paradigma intemporal, el río del tiempo o el sueño de la muerte<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> De este tipo de metáforas era ferviente partidario Jorge Luis Borges. Véase a este propósito mi artículo «Borges y la metáfora», *Variaciones Borges (Aarhus)*, n.º 9, 2000.

Por lo general, las teorías lógicas y semánticas no suelen hacer justicia a la historicidad de la metáfora, y hacen abstracción de su dependencia con respecto a las circunstancias de su génesis, al entorno discursivo en que surge, y hasta a la música verbal que contribuye a modular. A veces, la crítica literaria es en este aspecto más perspicaz. Gérard Genette, en un ensayo titulado «Metonimias en Proust»<sup>14</sup> muestra que el proceso metafórico está siempre estrechamente vinculado, en este escritor, a procesos metonímicos. Toda operación de asimilación analógica depende del entorno narrativo o descriptivo, es decir, de relaciones de contigüidad. Un campanario gótico contra un fondo de campos de trigo parecerá una espiga gigantesca. En cambio, al borde del mar, los dos campanarios de Saint-Mars «parecían dos viejos peces agudos, imbricados de escamas, musgosos y rojizos, que, sin moverse visiblemente, se elevaban en un agua transparente y azul». Este mimetismo se observa también en el campanario de Saint-Hilaire, que «semejaba, alzándose por encima del violeta de los viñedos, una ruina de púrpura casi del color de la viña virgen».

Las observaciones del ensayo de Genette desbordan la mera caracterización de un escritor. En opinión de Baltasar Gracián, la metáfora ingeniosa por excelencia debe apoyarse en una «circunstancia especial»<sup>15</sup>. Dicho de otro modo, no basta la afinidad de dos conceptos o clases de objetos, por estrecha que sea, para que la metáfora funcione. La eficacia estética de la metáfora requiere la oportunidad que le ofrece el objeto singular al que la aplicamos en determinada circunstancia. En la obra satírica de Quevedo, un bigote curvo será un guardamano de daga en el rostro de un matachín, y la ancha piedra de una sortija será losa sepulcral si pertenece a un médico. Pero no se trata sólo de procedimientos jocosos. En toda escritura, la metáfora funciona como la malla que termina de armar un tejido e impide que se deshaga. El tejido puede ser muy complejo, y abarcar una parte considerable o incluso la totalidad del texto. No sólo la contigüidad metonímica, sino la paronimia, las afinidades sonoras de las palabras, contribuyen a provocar y a sostener la metáfora. Cuando Góngora escribe, «Vagas cortinas de volantes vanos / corrió Favonio lisonjeramente»<sup>16</sup>, para decir algo así como «sopló un agradable vientecillo primaveral», esas «vagas cortinas de volantes vanos» son una perfecta imagen de la caricia de la brisa tanto por las virtudes de la aliteración, como por el recuerdo que pueden suscitar del

<sup>14</sup> Incluido en el libro *Figures III, Paris, Seuil, 1972*.

<sup>15</sup> *Idea que se desprende de una lectura atenta del Arte de ingenio (1642) y con mayor claridad aun de la versión ampliada de la misma obra, Agudeza y arte de ingenio (1648)*.

<sup>16</sup> Fábula de Polifemo y Galatea, vv. 213-214.