Sobre las condiciones de posibilidad de la metáfora visual

Alejandra Bertucci[1]

¿Es apropiado hablar de metáforas visuales? Originalmente la metáfora es concebida dentro del orden lingüístico. Así para la tradición retórica la metáfora es un tropo o figura del lenguaje por el cual hacemos un uso desviado, figurado del lenguaje en oposición a uno literal. La clave de esa desviación o torsión del sentido es una comparación entre términos extraños. ¿Podemos trasladar su uso a un plano visual no verbal?[2]

En la publicidad es común hablar de metáforas visuales para referirse a ciertas imágenes que han fijado su sentido en un estereotipo; como la calavera con los huesos cruzados para significar veneno o una lamparita iluminada para significar una idea. Pero no nos interesan especialmente estas imágenes, que si son metáforas ya están muertas, sino las vivas en las que la interpretación todavía está abierta; es decir, las metáforas visuales en el arte.

Para reflexionar sobre esta posibilidad en torno a las metáforas visuales recurriremos a tres autores. A un filósofo hermeneuta, Paul Ricoeur; a un teórico de la imagen, Ernst Gombrich; y a un novelista, Marcel Proust.

Ricoeur no trabaja la noción metáfora visual, sino la metáfora lingüística como caso testigo del lenguaje poético. *La metáfora viva* de 1975 es una obra monumental que además de presentar la teoría de la metáfora de Ricoeur dialoga con varias teorías de la metáfora de la tradición occidental y con las discusiones contemporáneas. Lo que vamos a trabajar aquí es un artículo de

[1] Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

[2] El libro de Elena Oliveras (2007) trabaja las metáforas visuales en arte. Pero el punto de partida es distinto del que aquí proponemos porque da por hecho que las metáforas visuales son posibles, siendo su tratamiento mucho más extenso incluyendo a la mayoría de los teóricos sobre la metáfora.

1978 donde Ricoeur se explaya sobre el problema de la relación entre metáfora e imagen que había sido tratado previamente en *La metáfora viva*.

Para Ricoeur las teorías sobre la metáfora que le dan un lugar a la imagen son aquellas que le niegan todo alcance gnoseológico o relación con la verdad. Para estas teorías las metáforas son juegos lingüísticos cuyo propósito es crear sentimientos e imágenes como substituto de factores explicativos. Para él va a ser necesario por el contrario incluir la dimensión de la imagen incluso en las teorías opuestas que rescatan una dimensión cognoscitiva para la metáfora como las de Richards, Max Black, Beardsley, Berggren o la suya (Ricoeur, 1978: 143).

Para demostrar tal necesidad Ricoeur se remonta a Aristóteles (1978: 144). Ya en el primer intento de teorización de la metáfora tendríamos los dos polos de esta relación entre palabras e imágenes. En el capítulo XXI de la *Poética* dice Aristóteles que la metáfora es una transferencia que consiste en dar a un objeto el nombre de otro, estamos ahí en el plano de la *lexis*, de lo lingüístico.[3] Pero en el capítulo siguiente nos dice que la metáfora no se puede aprender de otros, es un signo de genio, porque una excelente metáfora implica ver lo semejante.[4] Ya en la *Metáfora viva* se podía leer que la metáfora en Aristóteles estaba constituida por un principio negativo y uno positivo. El negativo es la trasgresión del orden categorial, cuando le damos a un objeto el nombre de otro; y el positivo, es la percepción de lo semejante que motiva la metáfora.[5]

La tradición retórica posterior confirmaría la relación entre imagen y palabra al colocar la metáfora entre los tropos o figuras literarias. La propia expresión figura literaria implica que el discurso asume la naturaleza de un cuerpo. Los tropos de este modo le dan al discurso un externalización cuasi corporal (Ricoeur, 1978: 144). Ricoeur reconoce que está hablando metafóri-

[3] "La metáfora es la trasposición de un nombre a una cosa distinta de la que tal nombre significa" (Aristóteles, 1947: 102)

[4] "lo más importante es usar de las metáforas. En efecto, esto no puede tomarse de otro, y es señal de talento; pues hacer bien las metáforas es contemplar lo semejante" (Aristóteles, 1947: 109-110)

[5] "¿No debemos suponer que la semejanza actúa en las cuatro clases de metáfora como un principio positivo cuyo negativo es la percepción de lo semejante. La metáfora, o más bien el metaforizar, la dinámica de la metáfora, descansaría entonces en la percepción de lo semejante. Hemos llegado bien cerca de nuestra hipótesis más radical: que la "metafórica" que vulnera el orden categorial es también la que lo engendra" (Ricoeur, 1980: 39).

camente de la metáfora lo que implica cierta circularidad obscura, pero ya en el origen de la palabra metáfora tenemos presente está circularidad dado que la palabra metáfora es metafórica, la traslación o desplazamiento que viene de las relaciones espaciales entre objetos es transportada a las relaciones entre palabras dentro de frases (Ricoeur, 1978: 145).

A partir de aquí Ricoeur introduce las principales características de su teoría de la metáfora. Contra la interpretación de la retórica tradicional que veía en la metáfora un caso de denominación desviada, Ricoeur piensa que es un fenómeno de predicación. En este sentido, no se puede hablar de una palabra empleada metafóricamente, sino de un enunciado metafórico. La metáfora procede de la tensión entre todos los términos de un enunciado metafórico y por lo tanto, no existe en sí misma sino en la interpretación.

En una metáfora la interpretación literal es imposible, porque teniendo en cuenta los valores lexicales de las palabras, no podemos crear sentido; hay una inconsistencia entre sus términos "una impertinencia semántica" o "un error categorial". Para salvar el enunciado en su totalidad tenemos que hacer sufrir a las palabras un trabajo de sentido, una torsión por la cual el enunciado metafórico accede al sentido.

Aquí es donde aparece la semejanza. Si la metáfora consiste en reducir el choque entre dos ideas incompatibles, lo que está en juego en un enunciado metafórico es hacer aparecer un "parentesco" allí donde la visión ordinaria no percibe ninguna conveniencia mutua (Ricoeur, 1978: 147). Cuando Aristóteles dice que hacer buenas metáforas es contemplar la semejanza (*theorein to omoion*) implicaba tanto un pensar como un ver; es pensamiento en tanto efectúa una reestructuración de los campos semánticos, pero este pensar es un ver en tanto capta un acercamiento entre dos órdenes aparentemente incompatibles. Ricoeur llega a decir que este acercamiento que realiza la nueva pertinencia metafórica es similar al esquematismo kantiano (Ricoeur, 1978: 148). Según Kant una de las funciones del esquema es proveer de imágenes para un concepto. Esto no significa que la imagen, como un icono, este presente realmente en el enunciado metafórico sino que la imagen está meramente descripta o representada (Ricoeur, 1978: 151)

La metáfora borra la distinción entre sentido y referencia y, al hacerlo, nos fuerza a explorar los límites entre lo verbal y lo no verbal. La cuestión de la referencia es un caso especial del problema más general de la verdad

del lenguaje poético. Aquí es cuando la teoría de la metáfora se cruza con la de los modelos,[6] a tal punto que la metáfora es vista como un modelo para cambiar nuestro modo de ver las cosas, de percibir el mundo. Porque así como hay que suspender el sentido literal incongruente para que surja un nuevo sentido metafórico, hay que suspender la referencia literal imposible para que surja una nueva referencia metafórica. Esta referencia metafórica lo que hace es proyectar nuevas maneras de redescribir el mundo (Ricoeur, 1978: 153-154).

Los análisis de Ricoeur suelen ser de una gran densidad conceptual, los párrafos anteriores no son una excepción. Lo que nos gustaría rescatar es en principio está idea de que la metáfora consta de dos momentos; por una parte, el choque categorial entre dos objetos que a simple vista son extraños entre sí o heterogéneos. Y por otra, la superación de ese choque con la aparición de un nuevo sentido metafórico que proyecta nuevas maneras de "ver" el mundo.

Abby Warbug y Ernst Gombrich son los dos grandes teóricos de la imagen del siglo XX. En 1960, Gombrich publica *Arte e ilusión*. Texto famoso donde explica qué entiende por arte pictórico y cómo la búsqueda de la ilusión visual fue un proyecto cultural que ocupo a occidente sólo durante un periodo pero que no puede ser la clave de comprensión de toda imagen. A diferencia del análisis de Ricoeur donde se lucha por encontrar un lugar a la imagen, el texto de Gombrich parte de la preeminencia de las imágenes, en tanto que estas según él, tienen una relación más natural con lo real que las palabras, a pesar de que también dependan de códigos convencionales. En última instancia incluso algunos animales entienden imágenes. Gombrich no teoriza sobre las metáforas visuales en este texto sino que analiza una metáfora visual particular, una escultura de Picasso.

> El artista puede usar la semejanza para elaborar su magia de transformación. Picasso lo hizo precisamente cuando uso su maravilloso chimpancé de bronce con su cría. Tomó un coche de juguete, tal vez del cuarto de sus hijos, y lo convirtió en una cara de chimpancé. Fue capaz de mirar el capó y el parabrisas del coche como una cara, y este acto

[6] Ricoeur dedica toda una sección del capítulo VII de La metáfora viva a trabajar la relación entre metáforas y modelos, basándose en las teorías de Max Black y Mary Hesse. (Ricoeur, 1980: 323-343)

> de nueva clasificación lo inspiró verificar el hallazgo. Aquí como ocurre tan a menudo, el descubrimiento por el artista de una inesperada utilidad del coche ejerce sobre nosotros un doble efecto. No sólo le seguimos en cuanto a ver un determinado coche como una cara de chimpancé, sino que aprendemos en este proceso una nueva manera de articular el mundo, una nueva metáfora, y cuando estamos del humor adecuado podemos sentir de pronto que los coches que nos estorban el paso nos miran con la mueca simiesca que se debe a la clasificación de Picasso (Gombrich, 1979: 103).

Según la descripción de Gombrich, Picasso ve en la realidad algo que según las categorías habituales no podríamos ver. A través de la obra de arte, que funciona como un instrumento óptico, el artista logra comunicar su nueva visión a los demás. Esta es una idea de resonancias proustianas[7], el arte logra comunicar algo nuevo de tal modo que parece que la realidad termina imitando al arte. Gombrich dice

> Mucho antes de que la pintura descubriera los procedimientos de la ilusión, el hombre tenía conciencia de las ambigüedades en el campo visual, y sabía describirlas mediante el lenguaje. El símil, la metáfora, material de la poesía no menos que del mito, atestiguan las capacidades de la mente creadora para formar y disolver nuevas clasificaciones (Gombrich, 1979: 271).

Lo que el arte hace es crear nuevas formas de ver el mundo, a Proust le gustaba usar, como mencionamos antes, imágenes de instrumentos ópticos para trabajar esas posibilidades, el libro, la literatura son a veces descriptos bajo la forma de lentes, telescopios, linternas mágicas que proyectan modos más genuinos de relacionarnos con lo real, cuestionando las fijaciones o clasificaciones que le debemos al intelecto o al hábito.

Proust también relacionará esta capacidad del arte de cuestionar clasifi-

[7] Hay que mencionar sin embrago que estas resonancias proustianas deben ser puestas en contexto. Para Gombrich él que ve la nueva semejanza es Picasso y la obra, en este caso la escultura, es un instrumento óptico que nos permite a los demás ver lo que previamente había visto el artista. Proust explícitamente dice que el libro es un instrumento óptico que le permite al lector leerse a sí mismo. "yo pensaba más modestamente en mi libro, y aún sería inexacto decir que pensaba en quienes lo leyeran, en mis lectores. Pues, a mi juicio, no serían mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, porque mi libro no sería más que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray" (Proust, 1998: 404).

caciones anteriores para crear nuevos sentidos con la metáfora. Una de sus más famosas frases del tiempo recobrado refiere a esto:

> pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso, como la vida, cuando, adscribiendo una calidad común a dos sensaciones, aísle su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora (Proust, 1998: 238).

En la frase está presente el problema de la verdad del lenguaje literario y el problema de la eternidad en torno a la memoria involuntaria. Ricoeur ha trabajado a Proust en *Tiempo y Narración II* relacionando la ficción con la temporalidad (Ricoeur, 2008: 582-617). Pero volviendo al problema de la metáfora visual en particular, hay un pasaje de *A la sombra de la muchachas en Flor* donde el narrador relata una visita al taller del pintor imaginario Elstir en Balbec. Nos cuenta que va a regañadientes porque se lo había pedido su abuela, cuando el preferiría buscar a la muchachas en flor del título y es recompensado de una manera inesperada con la aparición de Albertina en la casa de Elstir.

> La mayoría de los lienzos que me rodeaban no eran aquella parte de su obra que más ganas de ver tenía yo, porque me interesaban sobre todo su primera segunda manera, corno decía una revista de arte inglesa que andaba rodando por la mesa del salón del Gran Hotel, la manera mitológica y la de influencia japonesa, representadas ambas perfectamente, decía el periódico, en la colección de la señora de Guermantes. Y, naturalmente, lo que más abundaba en su estudio eran marinas hechas en Balbec. Sin embargo, vi muy claro que el encanto de cada una de esas marinas consistía en una especie de metamorfosis de las cosas representadas, análoga a la que en poesía se denomina metáfora, y que si Dios creó las cosas al darles un nombre, ahora Elstir las volvía a crear quitándoles su denominación o llamándolas de otra manera. Los nombres que designan a las cosas responden siempre a una noción de la inteligencia ajena a nuestras

> verdaderas impresiones, y que nos obliga a eliminar de ellas todo lo que no se refiera a la dicha noción (Proust, 1997: 467).

Otra vez acá tenemos la idea de que la metáfora es un proceso de traslación del sentido, de metamorfosis, dice Proust, de las cosas representadas. Metamorfosis que desafía las categorías de la inteligencia, esa inteligencia que al nombrar las cosas las despojan de todo lo accesorio, no correspondiendo entonces a nuestras verdaderas impresiones de ellas. En oposición a ello dice Marcel:

> la obra de Elstir estaba hecha con los raros momentos en que se ve la Naturaleza cual ella es, poéticamente. Una de las metáforas más frecuentes en aquellas marinas que había por allí consistía justamente en comparar la tierra al mar, suprimiendo toda demarcación entre una y otro. Y esa comparación tácita e incansablemente repetida en un mismo lienzo es lo que le infundía la multiforme y potente unidad, motivo, muchas veces no muy bien notado, del entusiasmo que excitaba en algunos aficionados la pintura de Elstir (Proust, 1997: 468).

Para Proust la pintura representa la posibilidad de acceso a una experiencia más originaria del mundo que la del lenguaje y el intelecto. Esa experiencia parece revelar una naturaleza poética donde se disuelven las clasificaciones habituales. En las marinas de Elstir la metáfora predominante era la superación de la oposición entre terrestre y marino, fusionando y borrando sus límites. Para ejemplificar este procedimiento artístico de Elstir Marcel dedica varias páginas a una descripción detallada de un cuadro imaginario. La descripción es tan minuciosa que uno tiene la sensación de haberlo visto. Vamos a citar sólo un fragmento:

> Así, por ejemplo, en un cuadro reciente, que representaba el puerto de Carquethuit, y que yo miré mucho rato, Elstir preparó el ánimo del espectador sirviéndose para el pueblecito de términos marinos exclusivamente y para el mar de términos urbanos. […] Si todo el cuadro daba esa impresión de los puertos donde el mar entra en la tierra y la tierra es ya marina y la población anfibia, la fuerza del elemento marino es-

> tallaba por todas partes; junto a las rocas en la boca del muelle, donde el mar estaba movido, advertíase por los esfuerzos de los marineros y la oblicuidad de las barcas, inclinadas en ángulo agudo, en contraste con la tranquila verticalidad de los almacenes, de la iglesia y de las casas del pueblo […] (Proust, 1997: 469).

Los estudiosos de la obra de Proust nos han contado que su concepción de la pintura estuvo fuertemente influenciada por el impresionismo. Sabemos que los primeros cuadros impresionistas fueron recibidos con resistencia; pero que, lentamente, la manera que tenían de representar la realidad se volvió comprensible. La gente pudo salir al aire libre y descubrir que a veces era posible ver el mundo en términos de aquellas claras manchas y pinceladas. En la misma línea dice Proust

> Precisamente el esfuerzo de Elstir para no exponer las cosas tal y como sabía que eran, sino con arreglo a esas ilusiones ópticas que forman nuestra visión inicial, le había llevado cabalmente a poner de relieve alguna de esas leyes de perspectiva, que entonces chocaban más porque el arte era el que primero las revelaba (1997: 471).

Para concluir, ¿se puede hablar de metáforas visuales? De metáforas visuales artísticas, no aquellas imágenes con un sentido fijo convencional que se ponen para reemplazar un concepto, sino las creativas que implican un esfuerzo de comprensión por parte del vidente.

Los autores trabajados tienen marcos teóricos diferentes. Ricoeur proviene de la fenomenología y la hermenéutica y, tiene presente en su teoría las discusiones contemporáneas sobre la naturaleza del lenguaje y los límites de la representación. Gombrich es un popperiano militante que inscribe sus estudios en la sicología de la representación pictórica y Proust, es un poeta que tematiza el arte desde la propia ficción. Sin embargo creemos que se puede encontrar en los tres dos rasgos que definirían los metafórico. Los dos rasgos ya presentes en Aristóteles: el desafió a una categoría previa, es decir el choque categorial o impertinencia semántica entre los objetos heterogéneos o extraños y "el ver la semejanza" que resuelve la tensión anterior, revelando una nueva visión de lo real. A partir de esta dinámica no sería problemático

equiparar el funcionamiento de las metáforas lingüísticas y visuales resaltando la capacidad cognoscitiva en ambos casos.

Bibliografía

Aristóteles (1947). *Poética*. Buenos Aires: Emecé editores. Trad. de Eilhard Schlesinger.

Gombrich, E. (1979). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Proust, M. (1997). *En busca del tiempo perdido, tomo II. A la sombra de las muchachas en flor.* Madrid: Alianza.

Proust, M. (1998). *En busca del tiempo perdido, tomo VII. El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza.

Ricoeur, P (1978). The metaphorical process as cognition, imagination and feeling, *Critical Inquiry*, Vol. 5, n° 1. Especial issue on metaphor, pp. 143-159.

Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ed. Europa.

Ricoeur, P. (2008). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción.* México: Siglo XXI editores.