



Aesthetics and Philosophy of the Arts

El Poder de las Metáforas

Francisca Pérez Carreño

Universidad de Murcia

fpcf@cu.um.es

ABSTRACT: The terms 'metaphor' and 'metaphorical' are overused in art theory and criticism, specially when applied to pictures. In last years different authors have written theories that attempt to define and characterise visual metaphors. I shall analyse Carroll's approach to visual metaphors. I shall try to show, first, that requirements of homospatiality and non composibility of the elements in a figure are neither necessary nor sufficient conditions for metaphorical effect, to perceive a thing under a new light. Second, that considering a visual metaphor as an invitation to mapping different categories onto each other does not take into account its specificity. As pictures, their relevance is just to provide the categories for the mapping, which is an imaginary task. On the contrary, there are examples of images, which directly provoke a metaphorical insight. Caricatures are the simplest and most ubiquitous case.

I. En los últimos años han surgido en el terreno de la filosofía del arte diferentes teorías sobre las metáforas visuales, en parte motivadas por el uso ambiguo y el abuso del concepto en la crítica y la teoría del arte. Entre ellas se encuentran la de R. Wollheim en *Painting as an Art* y la de N. Carroll en "Visual Metaphor". Ambos se centran en el modo específico en que la imagen, pictórica, en el primer caso, metaforiza. Pero las diferencias comienzan muy pronto. Para Wollheim, la intención y el efecto de la metáfora consisten en "poner bajo una nueva luz el objeto metaforizado",⁽¹⁾ que no está necesariamente representado en la imagen. Para Carroll, la metáfora invita a "considerar los referentes de los elementos (de la imagen) físicamente no componibles y/o de categorías y conceptos relacionados con ellos en términos de proyecciones de unos en otros".⁽²⁾

Mientras que Carroll parte de determinados ejemplos de imágenes que en principio serían fácilmente admitidos como metáforas visuales, tratando de señalar en qué consiste su carácter metafórico, Wollheim procede, según es habitual en *Painting as an Art*, identificando ciertas respuestas del espectador, como efecto de un contenido metafórico de la pintura. Estas respuestas serían "mayormente afectivas", estarían "dirigidas normalmente al objeto metaforizado", y serían provocadas por "la pintura como un todo".⁽³⁾ Por su parte, Carroll propone analizar ejemplos de metáforas pictóricas, como son: *Le viol* de R. Magritte, *El pastel-máquina de escribir* de C. Oldenburg y un fragmento de *Las tentaciones de San Antonio* de El Bosco en el que aparece un cura con hocico de cerdo.

La globalidad, que Wollheim identifica entre los rasgos de la experiencia metafórica está obviamente ausente de los ejemplos de Carroll: uno de ellos es un fragmento, en los otros, la metáfora aparece identificada con la figura, con abstracción del fondo, del modo de la representación, etc.; mientras que el carácter afectivo es dudoso que exista al menos en *El pastel-máquina de escribir* o que tenga el protagonismo que Wollheim le concede. Así pues, ¿invalidan los ejemplos de Carroll la teoría de Wollheim? o, por el contrario, ¿hemos de sospechar del carácter metafórico de los ejemplos?. En lo que sigue trataré de mostrar que la teoría de Carroll no consigue atrapar la especificidad de la metáfora visual, a pesar de lo cual algunos de las imágenes que propone sí servirían de contraejemplos de la teoría de Wollheim.

Carroll relaciona el carácter metafórico de estas imágenes, en primer lugar, con la homoespacialidad de dos elementos que son "físicamente no componibles": así, la nariz de cerdo en una cara humana o un rostro en un torso, que, no obstante, forman una figura unitaria. En segundo lugar, con la invitación a considerar "los referentes de los elementos físicamente no componibles y las categorías relacionadas con ellos en términos de proyecciones de unos sobre otros".(4) La analogía con metáforas verbales como "Julietta es el sol" es evidente: la unidad es en un caso la oración, en el otro la figura. En un caso las categorías no componibles se ligan gramaticalmente; en el otro, gráficamente. Que el medio sea verbal o visual es, al cabo, inesencial, porque la proyección se realiza entre los referentes y sus categorías. La diferencia es simplemente de claridad; la metáfora visual es más "perspicua".(5)

Con ello se vincula necesariamente un recurso estructural con el efecto metafórico: en particular el requisito de que los elementos de la metáfora visual sean incomponibles y homoespaciales. Sin embargo, este recurso se muestra en ocasiones inesencial, cuando no perjudicial para la consecución del efecto. Por ejemplo, el que la nariz del sacerdote en la figura del Bosco sea reconocible como un hocico de cerdo no hace más accesible el contenido al que remite la imagen: "los curas son unos cerdos". En este sentido, habría que señalar dos cosas: en primer lugar que, aunque la imagen remita a un contenido como "los curas son unos cerdos", que es metafórico, no tiene porque ser necesariamente metafórica. Pero, segundo: el efecto -que sí es metafórico-, que consiste en ver proyectadas características porcinas en humanos, en "ver una persona como un cerdo", no está ligado a la diferenciación en la figura de elementos que remitan a cerdos o al clero. Del mismo modo, cuando Man Ray sobrepone los huecos del violín en la espalda de una mujer que recuerda las odaliscas de Ingres, sólo está apuntando una interpretación visual, facilitando una determinada percepción de esa espalda; o cuando Magritte hace lo propio con el rostro y el torso. Si la inclusión, meramente instrumental, de estos elementos incomponibles -el hocico del cerdo, los huecos del violín, los ojos en el torso- no respondiera a ningún otro propósito -cómico en el de El Bosco, ligados al frotomontaje en Ray, teóricos en el de Magritte- no haría sino estorbar la consecución de una imagen verdaderamente unitaria. En realidad, la presencia de elementos no componibles no parece ser una condición ni suficiente -como admite Carroll-, ni necesaria para la consecución del efecto.

Desde el rostro de El Bosco, pasando por la famosa caricatura de Luis Philippe como una pera, hasta los rostros de la nobleza española de Goya se da una gradación en la presencia o ausencia de los elementos de la metáfora pictórica. Finalmente toda caricatura podría ser la representación fiel de un objeto, nada en su gramática lo impide: como es posible la lectura literal de una metáfora verbal. O se percibe su carácter metafórico o no,

pero no existen garantías gramaticales para ello. Para Carroll, cuya intención es delimitar un ámbito claro de metáforas visuales, no hay duda: sólo cuando elementos no componibles se unen en una figura, hay metáfora. La imposibilidad literal de la imagen debe ser manifiesta, como aparentemente ocurre en una metáfora verbal. Sin embargo, si la capacidad semántica de la imagen no reside sino en el reconocimiento de objetos o acciones en ella, sin recurso a códigos, como Carroll sostiene, tampoco debería ser un requisito la separación en la figura de los dos términos de la metáfora: que "los dos elementos no componibles estén *literalmente copresentes*".(6) La imagen puede sugerir su presencia, sin necesidad de ello. Teóricamente, no sólo sugerirla, sino significarla. Por ello me parece especialmente injusta la expulsión de Chaplin del reino de las metáforas visuales. En *La quimera del oro* "Chaplin, como El Vagabundo, trata el clavo de una bota como si fuera un hueso de pavo -como la espoleta en particular".(7) No se da, por tanto, la presencia literal de los dos elementos. Sin embargo, lo que percibimos no es a Chaplin actuando como si el clavo fuera un hueso, sino a Chaplin rebañando un hueso, o un clavo-hueso, un clavo que en esa escena ha adquirido la sustancia de los huesos de pavo.

II. La incomponibilidad de los elementos de la figura remite a ciertas categorías (incompatibles) y a su relación proyectiva. Pero, ello implica que el efecto visual -en los ejemplos de Carroll es muy evidente y primario-, en buena medida desaparece en una labor interpretativa que es básicamente lingüística. En este punto, Carroll se remite a Kant y sus "ideas estéticas",⁽⁸⁾ imágenes que "invitan a pensar mucho", sin referirse a ningún concepto o pensamiento en particular. Finalmente la metáfora visual sería la misma que su equivalente verbal. Siguiendo a Carroll, se produce una secuencia inevitable en una interpretación de la metáfora visual que consiste, primero, en el reconocimiento de objetos (asignación de categorías), segundo, en el trabajo imaginativo de proyectar unas categorías sobre otras. Este segundo momento -el específicamente metafórico- hace prescindible la vuelta a la imagen primera, cuya utilidad reside, como en un ideograma, básicamente en proporcionar las categorías en cuestión. Las metáforas visuales son un recurso para la tarea de la imaginación -ese es su "valor heurístico", en palabras de Carroll. De esta manera se pierde algo específico de la metáfora visual: que la imagen obliga a percibir, determina el aspecto que tiene una cura-cerdo, un pastel-máquina de escribir, etc...

Puede parecer injusto el reproche de que una teoría como la de Carroll pierda de vista el carácter repentino, visual, del efecto metafórico, cuando su noción clave es la de homoespacialidad. En su artículo, Carroll utiliza "homoespacialidad" en dos sentidos distintos: en sentido estricto son homoespaciales la cabeza del babuino y el coche de juguete con el que la conforma Picasso en *El babuino y su cría*; porque ocupan el mismo espacio. Pero en el caso del cura-cerdo, no está claro qué es homoespacial: la nariz es una nariz de cerdo, que ocupa un espacio que debería ser el de una humana, que no está. En un rostro humano, se trata de la sustitución de un elemento por otro lo que provoca el efecto metafórico. En un golpe de vista permite ver al párroco como un cerdo.

El caso paradigmático de homoespacialidad en la teoría de la representación son las figuras que ilustran el fenómeno de "seeing-as", profusamente utilizadas en pintura y escultura surrealistas, de donde Carroll extrae algunos de sus ejemplos. Sin embargo, las imágenes en cuestión, analizadas como fenómenos de seeing-as son incompatibles con la metafóricidad. En efecto, con relación al *Pastel-máquina de escribir*, escribe Carroll: "...la relación metafórica en el dibujo no debe malentenderse como una instancia del famoso fenómeno del seeing-as".⁽⁹⁾ El fenómeno de ver-como muestra la imposibilidad de percibir simultáneamente los dos objetos representados en la misma figura. Los objetos son homoespaciales e incomponibles, pero no invitan a pensar en una relación de similaridad o

insinúan alguna identidad y, sobre todo, no son simultáneamente perceptibles. En cierto sentido, la homoespacialidad estricta no sólo no beneficia sino que perjudica el efecto metafórico, pues el efecto de extrañeza que provoca el "ver-como" se debe al hecho de que una misma configuración pueda percibirse de dos maneras absolutamente distintas, a que nuestro reconocimiento de objetos no esté ligado causal y unívocamente a una determinada situación física. Por el contrario, la relación metafórica exige simultaneidad perceptiva, no mera homoespacialidad.

Tanto Picasso como Oldenburg son conocidos por su utilización de semejanzas formales en la creación de objetos e imágenes, lo que a veces se ha llamado, su talento metafórico. En el análisis del *Babuino y su cría*, como en el *Pastel-máquina de escribir*, lo que se señalan son las semejanzas estructurales que los artistas habrían venido a poner de manifiesto. Sin embargo, una cosa es percibir la semejanza entre un coche de juguete y la cabeza de un simio y, por tanto, utilizar en ese acto perceptivo un talento metafórico, y otra cosa es crear una metáfora con ellos. Picasso ha utilizado su capacidad de percepción de semejanzas para que un coche sea visto como una cabeza de babuino. Para el espectador, al ver la cabeza del simio el coche pasa desapercibido. Nos fijamos en el coche, el babuino desaparece. No es necesario que el espectador sea consciente siquiera de la semejanza. Percibirá, en primer lugar, una cabeza de babuino; si se detiene de cerca verá que es un coche de juguete. Podrá admirar el talento picassiano, quizá continúe interrogándose sobre la relación entre coches y babuinos, arte y naturaleza, etc... Utilizar un coche para hacer una cabeza responde ciertamente a alguna intención significativa, que el espectador perciba la semejanza se encuentra seguramente entre ellas, pero si la intención es la percepción de un coche en términos de simio o viceversa, no creo que esté lograda. El mismo talento es el que emplea Picasso para la construcción con un sillín y un manillar de bicicleta su *Cabeza de toro*, en la que Carroll no percibe metafóricidad.⁽¹⁰⁾ Lo esencial en ambos casos parece, sin embargo, que una cabeza de babuino o de toro se dejan percibir en un cochecito de juguete y en un sillín de bicicleta, respectivamente.

Por el contrario, el fragmento del Bosco sí invita a hacer una identificación insultante entre el clero y los cerdos, aunque, como hemos visto, no se de homoespacialidad estricta. Es decir, a pesar de que los elementos de la imagen sean físicamente no componibles el espectador construye una imagen unitaria. La pintura de El Bosco hace posible una experiencia en la que se identifican cerdos y curas. Una experiencia perceptiva, con matices cómicos e irreverentes que consiste en la percepción del clero como algo que realmente no es, animal. Además, posteriormente, la imagen invita a continuar una comparación, que con anterioridad determinadas concepciones han favorecido.

El fragmento de El Bosco pertenece al género de la caricatura, quizá el más ubicuo, y también el más sencillo, ejemplo de metáfora visual. Las caricaturas se dejan, a veces, describir como sencillas metáforas verbales; por ejemplo, "Louis Philippe es una pera". En ellas se percibe a un individuo como perteneciendo a clases de las que realmente no es miembro y esa manifiesta falsedad no impide que la imagen se nos imponga con fuerza (casi por la fuerza). Reconocer el sujeto de una caricatura significa percibirlo como algo que no es, o poseyendo rasgos de los que carece o que no posee en tal medida. Además de obviamente falsa, la caricatura posee uno de las características que Davidson atribuye a las metáforas: siempre tiene éxito; dicho de otro modo, o tiene éxito o no es tal caricatura, porque falla en su intención de representar a un individuo de una determinada manera. Para Gombrich, " ... este es el secreto de una buena caricatura -ofrece una interpretación visual de una fisionomía que no podremos olvidar jamás y que parece que ronda a su víctima como si estuviera embrujada".⁽¹¹⁾ La caricatura no haría sino directamente lo que es propio de toda metáfora: "hacer ver una cosa en términos de otra".

La metáfora comparte el poder de imponer una visión determinada de una cosa con las imágenes en general; a este rasgo se refiere Davidson en un párrafo citado por Carroll: "...las metáforas pueden, como una imagen o un golpe en la cabeza hacernos apreciar un hecho- pero no representándolo o expresándolo."⁽¹²⁾ Para Carroll es la imagen de una figura imposible lo que invita las proyecciones metafóricas, de tal modo que "...una presentación satisfactoria de una metáfora visual requiere que el espectador sepa que la imagen se propone como una invitación a explorar su valor heurístico".⁽¹³⁾ Pero esta descripción ya no está en la línea de Davidson. Es perfectamente compatible con imágenes que causan extrañeza por la incorporación de elementos que habitualmente no se presentan juntos y a partir de la cual se pueden hacer hipótesis interpretativas. Además invierte el énfasis que Davidson concede en su teoría a esas representaciones y a la experiencia propiamente metafórica. Davidson no niega que el valor heurístico exista, sino que el significado de la metáfora consista en los descubrimientos que provoca o que se explique por ellos. Utiliza precisamente la comparación con símbolos visuales para explicarlo, llegando a decir que para captarla se exige "gusto",⁽¹⁴⁾ como para la percepción de "la belleza y la facilidad de una línea en un grabado de Picasso".⁽¹⁵⁾

Cuando una metáfora funciona, no sólo causa la extrañeza de lo imposible, o invita a hacer proyecciones entre las categorías implicadas, sino que además proporciona una experiencia propia, una visión, una actitud afectiva, que se impone al significado literal. Cuando las imágenes se consideran como ilustraciones de metáforas verbales, cuando se conciben como fuente de "mucho" información, se deja intacta su fuerza como metáfora. Una imagen puede presentar composiciones imposibles, invitar a la comparación de categorías y tener la fuerza de la evidencia sin necesidad de ser metafórica. Por el contrario, el pequeño curacero de El Bosco, no sólo sugiere ciertas comparaciones, sino que proporciona una visión de un objeto en términos de categorías a las que no pertenece. Identificar los elementos discordantes de la figura es interpretarla literalmente, proyectar categorías relacionadas con ellos, sólo exige el conocimiento de algunos lugares comunes, de ciertas asociaciones medievales y del campo semántico de las categorías en cuestión; todavía falta la capacidad para percibir la caricatura.

En cuanto a los otros rasgos de la experiencia que contempla Wollheim: la globalidad de la pintura no está implicada en el reconocimiento, aunque ayude a percibir la metáfora. En su totalidad, la pintura proporciona información pertinente sobre las concepciones que El Bosco puede tener sobre el tema: el sentido de la identificación visual. La caricatura adquiere toda su fuerza en el contexto de la pintura, pero el reconocimiento metafórico es previo. Igual que "Julietta es el sol" alcanza todo su sentido dentro de Hamlet, aunque es una metáfora en sí misma. Respecto al carácter afectivo de la respuesta, también es claramente secundario respecto del visual, como en toda caricatura, a pesar del señalado carácter afectivo que es consecuencia de la visión que proporciona.

Como hemos visto, algunos ejemplos de Carroll sí sirven claramente como contraejemplos de la teoría de Wollheim, cuando identifica estas respuestas metafóricas como afectivas y globales. Wollheim aplica su teoría a imágenes más complejas, en las que lo metaforizado no está representado y el primer término de la metáfora es la pintura como un todo. En este sentido, sus análogas verbales no son metáforas con una estructura superficial del tipo "A es B", sino metáforas en las que el texto o la imagen tiene un sentido literal y además actúan en su totalidad como una metáfora. La experiencia metafórica es muy marginalmente visual y se basa en experiencias de todo tipo, causadas por la pintura y

determinadas por ciertas concepciones de los objetos. El análisis de esta teoría merece en todo caso otra ocasión.

Notes

- (1) Wollheim, R., *La pintura como un arte*, Londres, Thames & Hudson, 1987, p.307.
- (2) Carroll, N., "Visual Metaphors", en *Aspects of Metaphor*, J. Hintikka (ed.), 1994, p.214.
- (3) Wollheim, *op. cit.*, p.306.
- (4) *ibid.*, p.214.
- (5) Carroll utiliza el término en la comparación de *Pastel-máquina de escribir* con su equivalente lingüístico. p.193.
- (6) Carroll, *op. cit.*, p.217, n.21.
- (7) *Ibid.*, p.217, n.21.
- (8) *Ibid.*, p.212.
- (9) *Ibid.*, p.193.
- (10) Carroll, N., *op. cit.*, p. 218, n.30.
- (11) Gombrich, E-H., *Art and Illusion*, Nueva York, 1960, p.344.
- (12) Citado en Carroll, *op. cit.*, p.212.
- (13) Carroll, *op. cit.*, p.213.
- (14) Davidson, D., "What Metaphors Mean?", en *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Oxford University Press, p.245.
- (15) Davidson, *op. cit.*, p.263.