

## LA METÁFORA COMO ERROR: UN ASPECTO COGNITIVO DE LA TEORÍA SEMIÓTICA DE WALKER PERCY

En su ensayo «Metaphor as Mistake», recogido en el volumen *The Message in the Bottle* (1975)<sup>1</sup>, Walker Percy ha investigado el rasgo esencial de la metáfora que, al parecer, ha escandalizado a la mayoría de los filósofos, tanto escolásticos como semióticos, a saber, su carácter «erróneo».

En efecto, la metáfora es tanto más errónea cuanto más bella resulta. Aquellas metáforas creadas por Shakespeare que los críticos del siglo XVIII se dedicaron a «corregir» porque se escapaban a las reglas de la lógica y eran en ocasiones contradictorias, estas metáforas son las que actualmente apreciamos más.

La dificultad estriba, según Percy, en la división del estudio acerca de la metáfora en sus aspectos literarios, por una parte, y filosóficos, por otra, sin que exista un puente de conexión entre ambos. Así, los filósofos en general, se han ocupado de la estructura formal de la metáfora sin tener en cuenta su aspecto estético, mientras que los críticos literarios se han limitado a especular acerca de la belleza originada por una creación metafórica, y a investigar los recursos particulares que evocan lo bello, sin detenerse a investigar su naturaleza esencial. Como comenta Percy, «si el teórico es insensible a la belleza de la metáfora, el crítico es insensible a su ontología» (MB, 67).

Ante este estado de cosas, Walker Percy propone una nueva línea de investigación empírica que se adentre en aquella intersección crucial

<sup>1</sup> Walker Percy, *The Message in the Bottle*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1975, págs. 64-82. Las siguientes referencias a esta edición aparecerán en el texto entre paréntesis con la abreviatura MB y el número de página correspondiente.

de la metáfora, tanto poética como popular, donde el error se da la mano con la belleza.

El punto de partida de esta investigación se encuentra precisamente en el análisis del signo verbal. Según Saussure, el signo verbal consiste en la unión de dos elementos: el significante (el aspecto visual o fónico de una palabra) y el significado (el concepto de un objeto, una acción o una cualidad), unión que, por otra parte, no está basada en la semejanza entre ambos elementos, sino en una pura convención. Hace más de un siglo, sin embargo, que Charles Sanders Peirce, el fundador de la semiótica, ya hacía una neta distinción entre las cualidades materiales, el significante de todo signo, y su interpretante inmediato, es decir el significado. Asimismo, la insistencia de Saussure en el carácter puramente convencional del lenguaje coincide significativamente con la afirmación de Peirce de que los signos completamente arbitrarios cumplen el ideal del procedimiento semiológico mejor que los demás.

En definitiva, tanto Saussure como Peirce parecen coincidir en la idea de que la relación entre significante y significado no es de semejanza unívoca, sino que más bien se debe a un hábito o convención social. ¿Cuál es entonces la causa de esta aparente conexión entre los dos constituyentes del signo verbal, que, desde la antigüedad ha sido un eterno problema para la ciencia del lenguaje?

Por otro lado, el viejo debate, sagazmente debatido en el *Crátilo*, el apasionante diálogo de Platón, con respecto a la relación entre significante y significado, es decir, con respecto a si el lenguaje relaciona el significante (la forma) con el significado (el contenido) por naturaleza, como defiende Crátilo, o por convención, según afirma contrariamente Hermógenes, se ha prolongado hasta nuestros días. Muchos lingüistas como Dwight Whitney (1827-1894), Ferdinand de Saussure y sus discípulos C. Bally y A. Sechehaye; A. Meillet y J. Vendryès, y finalmente Leonard Bloomfield suscribieron la tesis defendida por Hermógenes, es decir, que las formas de la lengua son arbitrarias y que en la relación que se establece entre significante y significado interviene principalmente un factor de convención, hábito o costumbre, más que la semejanza entre ambos elementos. Recordemos que esta postura coincide con la definición de símbolo ofrecida por Charles Sanders Peirce, como aquel tipo de signo en el cual la conexión entre significante y significado se basa en el hecho de que constituye una regla, un hábito o convención instituida.

Otros como O. Jespersen, D. L. Bolinger, J. Damourette y E. Pichon, E. Benveniste y el propio R. Jakobson han puesto en duda el carácter puramente arbitrario del signo lingüístico y han defendido la existencia de algún tipo de semejanza o de mimesis por la cual el hablante vincula el significante con el significado.

Walker Percy, por su parte, explica en su último libro *Lost in the Cosmos: The Last Self-Help Book* que el origen de esta sensación de semejanza se debe al proceso de interpenetración de ambos constituyentes del signo lingüístico, de tal forma que el significante se «convierte» en el significado; «In a sign, the signifier and the signified are interpenetrated so that the signifier becomes, in a sense, transformed by the signified»<sup>2</sup>.

Esta aparente semejanza, que no es real, se pone claramente de manifiesto en los casos de falsa onomatopeya, como por ejemplo en significantes como *spatter, slice, brittle, sparkle*. Como comenta Percy, la mayoría de la gente diría que existe algún tipo de parecido o similitud entre estas palabras y sus significados. Pero tal parecido no existe. O mejor dicho, la posible semejanza que pudiese existir, es mucho más remota y problemática de lo que parece a primera vista. William von Humboldt afirmaba igualmente que la conexión entre el significante y el significado sólo excepcionalmente puede elucidarse con exactitud, y con frecuencia sólo se la entrevé, permaneciendo en la mayoría de los casos oscura. Percy afirma, por su parte, que dicha semejanza se produce porque el significante y el significado han sido interpretados a través del uso por el hablante.

Por otra parte, la falacia de una semejanza unívoca entre ambos constituyentes se hace patente en la diversidad de maneras de referirse a un mismo significado según los idiomas. Así, por ejemplo, la palabra *slimy* no le suena a «slimy», es decir, al significado de dicha palabra, a un alemán.

La contribución más importante de Charles Sanders Peirce en este punto radica en su carácter conciliador entre estas dos posturas, gracias a su visión más amplia del signo verbal, y a la perspicacia con que ha clasificado los signos. Según Peirce, las diferencias entre los distintos tipos de signo sólo lo son de grado o lugar en una jerarquía muy relativa.

<sup>2</sup> Walker Percy, *Lost in the Cosmos: The Last Self-Help Book*, Nueva York, Washington Square Press, 1984, pág. 104.

Así, por ejemplo, la división entre índice, icono y símbolo responde sólo a un predominio de factores sobre otros, y, además, ellos mismos se solapan. No existen, por ejemplo, símbolos completamente puros, pues en su mayoría implican algún tipo de índice o de icono incorporados a él.

Estos componentes icónico e indicial del signo verbal, propuestos por Charles Sanders Peirce, han sido con frecuencia ignorados o subestimados. Lo mismo ha ocurrido con el estudio del lenguaje como actividad fundamentalmente simbólica y, por tanto, radicalmente diferente de otros sistemas de signos, de forma que su estudio supone una nueva tarea urgente para la lingüística.

Walker Percy, siguiendo el ejemplo de Peirce, adopta una perspectiva más amplia con respecto a la controversia acerca de la relación entre significado y significante, negándose a aceptar el factor de la similitud o disimilitud unívoca entre ambos elementos del signo verbal como las dos únicas posibilidades de análisis que se pueden ofrecer.

Percy dice que si, como se ha demostrado, existe una tendencia o un instinto conservador discernible en el lenguaje que hace que, por ejemplo, el grupo fonético *sta-* se utilice por todas las lenguas de origen indoeuropeo para designar la noción de permanencia, de estatismo, o el grupo *plu-*, con ligeras modificaciones en cada lengua, para designar la noción de fluir o de dinamismo estas evidencias indican que existe una conexión interna, una relación desconocida y misteriosa entre significante y significado, un instinto en la mente humana que tiende a expresar determinadas nociones o conceptos mediante significantes específicos. Al no tratarse de una semejanza unívoca, como hemos visto en los casos de falsa onomatopeya, Percy afirma que debe ser una especie de analogía.

En este sentido, la definición de analogía ofrecida por Thomas Munroe clarifica y revalida esta intuición de Walker Percy. Según este crítico, la noción de analogía es mucho más amplia que la de mimesis. La analogía incluye todo tipo de semejanzas, especialmente aquellas que no son directamente miméticas o perceptibles por los sentidos, pero que implican relaciones abstractas, atributos o circunstancias de diversa clase. Es decir, la analogía se refiere siempre a un atributo abstracto o a algún efecto psicológico compartido por dos objetos totalmente dispares. De ahí que el descubrimiento de analogías entre fenómenos distintos supone un esfuerzo intelectual importante, que no puede reducirse a la mera búsqueda de semejanzas concretas entre objetos:

The common quality is necessarily an abstraction. The term «analogy» is applied mainly to things which are very unlike in all but one or a few respects; hence to discover an analogy is to discern abstract, highly selective likeness, not obvious, concrete likeness<sup>3</sup>.

Desde esta perspectiva, es fácil comprender que la mente humana, y en especial la mente del poeta, vaya a la búsqueda continua de estas analogías que mejor puedan validar o formular el «inscape» de la cosa conocida, es decir, la realidad distintiva del objeto al ser aprehendido. El poeta, además, suele hacer uso de analogías crípticas o semi-crípticas que no resulten fácilmente accesibles al gran público, en un intento de dotar de un halo de misterio a su creación artística. En muchas ocasiones ni él mismo es consciente de su propio hermetismo. Tal tendencia se explica en parte por el carácter mismo de la creación artística: el artista está obligado a descubrir continuamente analogías nuevas o que no han sido observadas anteriormente, que revelen al lector aspectos desconocidos de los objetos captados:

The first man who compared a woman to a rose», it has been remarked, «was a poet; the second was an idiot». Be that as it may, artists continually try to reveal hitherto unobserved analogies, through fresh literary imagery and new pictorial combinations; this is one road to originality<sup>4</sup>.

Walker Percy distingue dos niveles principales a la hora de crear una analogía:

Existe un nivel que él considera propiamente metafórico, en el que el poeta afirma que una cosa es otra diferente; por ejemplo, en las metáforas naturalistas del poeta Hopkins que presenta Percy, éste habla de

A straight river of dull white cloud (MB, pág. 80)

y nosotros nos sorprendemos del efecto que produce la aplicación de la noción de «río» al concepto de «nube», pues, a nuestro entender, no hay nada más dispar a una nube que un río. Sin embargo, el efecto con-

<sup>3</sup> Thomas Munroe, «Suggestion and Symbolism in the Arts», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 1956, pág. 159.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 157.

seguido resulta agradable, revelador. Si nos ponemos a analizar la relación entre los dos conceptos detenidamente, terminaremos por encontrar la analogía descubierta por el poeta y formulada por primera vez por él con su metáfora. Es decir, el poeta descubre aquellos aspectos de la realidad que no se habían formulado antes, y con ello es el conocedor por excelencia de la realidad.

Resulta interesante observar, además, que la capacidad reveladora de la metáfora está en relación directa con su probabilidad de aparición junto a algún concepto. Es decir, cuanto mayor sea la probabilidad de aparición en el eje sintagmático, menor será su efecto significativo y revelador. En el ejemplo anterior, si utilizamos una metáfora tan frecuente y probable como *algodón* para referirnos a la nube, el efecto es flojo y monótono. La metáfora *nube de algodón* no nos descubre nada nuevo con respecto a la nube. Pero si empleamos una metáfora tan poco probable como la anterior de Hopkins, que habla de un «río de nube blanca», la impresión es chocante y reveladora. La analogía establecida por el poeta mediante esta metáfora extravagante nos descubre un aspecto de la realidad, en este caso, de la nube, que no había sido formulado anteriormente.

Éste constituye, por otra parte, el credo de los surrealistas, como explica Walker Percy citando a André Breton:

To compare two objects, as remote from one another in character as possible, or by any other method put them together in a sudden and striking fashion, this remains the highest task to which poetry can aspire (MB, pág. 76).

Esta idea, además, se ve confirmada significativamente por la tendencia de la teoría de la comunicación, específicamente por la afirmación de Norbert Wiener, según la cual la función básica de la comunicación es la de crear orden en un mundo que está sucumbiendo progresivamente al desorden cósmico de la entropía,

messages are themselves a form of pattern and organization. Indeed, it is possible to treat sets of messages as having an entropy like sets of the external world. Just as entropy is a measure of disorganization, the information carried by a set of messages is a measure of organization. In fact, it is possible to interpret the information carried by a message as essentially the negative of its entropy, and the negative loga-

rithm of its probability. That is, *the more probable the message, the less information it gives. Cliches, for example, are less illuminating than great poems*<sup>5</sup>.

En una palabra, cuanto más misterioso y metafórico sea el nombre o el mensaje, cuanto menor sea su probabilidad de aparición, tanto mayor será la cantidad de información que transmita.

En este sentido, Percy critica la tendencia frecuente a pasar por alto, o a no tener en cuenta la dimensión cognitiva de la metáfora. Una de las razones de esta negligencia imperdonable son los aspectos conceptuales y discursivos con los que se suele identificar el acto cognitivo. En efecto, los cánones por los que se suele juzgar la eficacia de la metáfora consisten en evaluaciones con respecto a su similitud o disimilitud unívoca con la realidad, o a su coherencia o incoherencia lógica.

Percy cree, sin embargo, como hemos visto, que existen otros parámetros de juicio, como pueda ser, por ejemplo, la relación entre la analogía y su dimensión cognitiva. «Analogy, the mode of poetic knowing is also cognitive», afirma Walker Percy (MB, pág. 77). Es decir, aquello que es unívocamente diferente en todos sus detalles a aquello que simboliza, puede, sin embargo, ofrecer una proporcionalidad figurativa más generadora de significado, en una palabra, más reveladora, epistemológicamente hablando, que el más ingenioso de los símiles.

Por ello, según Percy, aquel rasgo de la metáfora que ha traído más problemas a los filósofos y semánticos, es decir, su carácter erróneo —la metáfora afirma una cosa que es otra cosa totalmente diferente— constituye la condición indispensable de nuestro conocimiento.

Ésta es la razón que lleva al escritor a afirmar que la metáfora es la verdadera artífice del lenguaje, pues, en realidad, el acto de nombrar originario es la más oscura y la más creativa de las metáforas (MB, página 78).

De hecho, a juicio de Percy, existe un nivel más primitivo que el poético-metafórico, que comentábamos antes, en la creación de la analogía, que es el nivel de la nominación originaria, el de la aposición o emparejamiento de un nombre (significante) a un objeto (significado), junto con la certificación de que dicho significante es análogo a su signi-

<sup>5</sup> Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings*, Garden City, Doubleday, 1954, pág. 74.

ficado, sin ser igual a él. Éste es el caso de la misteriosa relación entre *plu-* y la noción de fluir, y *sta-* y la noción de estatismo.

En suma, estos dos niveles de creación de analogía explorados por Walker Percy arrojan una luz clarificadora sobre la función de la metáfora: como auténtica artífice del lenguaje, y, por tanto, como promotora de la orientación simbólica del hombre en el mundo. Pero Percy no se detiene aquí. Como ya hemos visto, Percy ha destacado hasta tal punto el aspecto epistemológico de la metáfora que, a su juicio, su esencia, es decir, el hecho de ser «errónea» —característica por la cual ha sido considerada como un capricho o una extravagancia de los poetas— constituye la condición primordial de nuestro conocimiento;

this «wrongness» of metaphor... is the very condition of our knowing anything at all. This «error», the act of symbolization, is itself the instrument of knowing and is an error only if we do not appreciate its intentional character (MB, pág. 81).

En efecto, este «error» que los semánticos critican en la metáfora desaparece en cuanto reconocemos su carácter intencional, es decir, en cuanto percibimos y analizamos el lenguaje desde el punto de vista del individuo que lo utiliza, que conoce la realidad a través del espejo que es el lenguaje.

Para los conductistas, el ser humano es como otro organismo más del Cosmos objetivo que ellos estudian. Desde este prisma el hombre carece de facultades como para conocer su realidad y debe, por tanto, conformarse con responder a ella como cualquier otro animal.

Los semánticos, por su parte, propugnan la abstracción del individuo que utiliza el lenguaje en favor de las reglas semánticas que son las auténticas responsables del conocimiento. Desde este punto de vista no es extraño que afirmen que el «error» de la metáfora, es decir, su falta de coherencia lógica o de similitud con su objeto, constituye uno de los mayores escándalos y calamidades de la historia humana.

Pero para Walker Percy, la metáfora y el acto de nombrar son algo más que una cuestión de meras reglas semánticas. Como hemos visto, debe haber un elemento de obscuridad en el nombre, pues sólo mediante este «error» podemos captar la naturaleza del objeto y afirmar su existencia. Y éste es el mayor escándalo y calamidad de la historia humana, según los semánticos.



Estos filósofos ignoran que si se descarta del estudio de la metáfora, del lenguaje en definitiva, el elemento esencial, es decir, la autoridad y la intención del que nombra, la intersubjetividad simbólica fracasa, y con ella, el acto de conocer. De ahí que no puedan decir una palabra sobre el tema del conocimiento, es decir, sobre el fenómeno sin precedentes por el cual el ser humano conoce la realidad a través de los símbolos de su lenguaje.

En consecuencia, dice Percy en este punto,

...this ontological pairing, or, if you prefer, «error» of identification of word and thing, is the only possible way in which the apprehended nature of the object, its inscape, can be validated as being what it is (MB, pág. 72).

Ésta es la razón por la que nos sentimos más satisfechos cuando, al preguntar qué es algo, se nos da un nombre en vez de una explicación o una descripción científica. La causa está en que esta unión ontológica entre significado y significante es la condición indispensable de nuestro conocimiento, es la única vía posible por la que podemos acceder a la realidad, afirmando, mediante esta formulación simbólica que es el acto de nombrar, la naturaleza captada o aprehendida de las cosas, su «inscape» como lo denomina Percy.

Hasta aquí la importancia otorgada a la metáfora como función básica del lenguaje y como descubridora de la realidad. Pero existe una tercera dimensión de la metáfora, que se deriva directamente de las otras dos mencionadas. Esta dimensión o aspecto de la metáfora es su poder creador.

En una de sus entrevistas Walker Percy ha reconocido el valor del método científico como una vía posible de conocimiento, pero también ha declarado que el arte puede ser igual de importante y de cognitivo que la ciencia <sup>6</sup>. En este sentido, Percy se opone a la idea, bastante extendida actualmente, de que la ciencia es conocimiento, y que el arte es un juego, una emoción. A su juicio, el verdadero artista está tan interesado en el descubrimiento de la realidad como el más serio y concienzudo de los científicos.

El principio común que subyace a ambos modos de conocimiento se encuentra en que ambos se basan en la manera en que nuevas metáforas

<sup>6</sup> Carlton Cremeens, «Walker Percy, the Man and the Novelist: An Interview», *The Southern Review*, 4, Spring, 1968, pág. 282.

captan la realidad. A través de la creación de nuevas metáforas somos capaces de aprehender la realidad en el «shock» de reconocimiento provocado por dichas metáforas. Y ésta es la tarea del artista, descubrir la realidad mediante la creación de nuevas metáforas que formulen aquello que y había sido perdido antes, pero no nombrado, no certificado como lo que es para el que habla y para el que escucha.

La función de todo arte, de acuerdo con esta idea, dice Percy, es la de descubrir al lector, espectador, o interlocutor aquello

which he doesn't quite know that he knows, so that in the action of communication he experiences a feeling that he has been there before, a shock of recognition <sup>7</sup>.

Este poder creativo de la metáfora y del proceso de simbolización, en definitiva, posibilita, según esto, el hacer aprehensible o accesible aquello que nunca antes había estado a nuestro alcance, aquello que quizá uno había experimentado privadamente, pero que

was not available to me because it had never been formulated and rendered intersubjective (MB, pág. 79).

Susanne Langer resume magníficamente las ideas aquí expuestas en un comentario acerca del funcionamiento de nuestra mente y la capacidad creativa de nuestro pensamiento; por ello, me gustaría citarlo como colofón del presente ensayo.

The limits of thought are not so much set from outside, by the fullness or poverty of experiences that meet the mind, as from within, by the power of conception, the wealth of formulative notions with which the mind meets experiences... A new idea is a light that illuminates presences which simply had no form for us before the light fell on them. We turn the light here, there, and everywhere, and the limits of thought recede before it. A new science, a new art, or a young and vigorous system of philosophy, is generated by such a basic innovation <sup>8</sup>.

JULIA LAVID

Departamento de Filología Inglesa  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 279.

<sup>8</sup> Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Nueva York; New American Library, 1951, pág. 19.