

ESTUDIO PRIMERO
ENTRE RETORICA Y POETICA: ARISTOTELES

A Vianney Décarie

1. *Desdoblamiento de la retórica y la poética*

La paradoja histórica del problema de la metáfora es que nos ha llegado a través de una disciplina que desapareció a mediados del siglo XIX, cuando dejó de figurar en el *cursus studiorum* de los centros docentes. Esta vinculación de la metáfora a una disciplina muerta es fuente de gran perplejidad. Parecería que el retorno de los modernos al problema de la metáfora los condena a la vana ambición de hacer renacer la retórica de sus cenizas.

Si el proyecto no es insensato parece conveniente acudir en primer lugar al hombre que concibió filosóficamente la retórica: Aristóteles.

Su lectura nos brinda, al iniciar nuestro trabajo, algunas sugerencias útiles.

Ya el simple examen del índice de la *Retórica* de Aristóteles prueba que hemos recibido la teoría de las figuras no sólo de una disciplina muerta, sino de una disciplina mutilada. La retórica de Aristóteles abarca tres campos: una teoría de la argumentación, que constituye su eje principal y que proporciona al mismo tiempo el nudo de su articulación con la lógica demostrativa y con la filosofía (esta teoría de la argumentación comprende por sí sola las dos terceras partes del tratado), una teoría de la elocución y una teoría de la composición del discurso. Lo que los últimos tratados de retórica nos presentan es, según la feliz expresión de G. Genette, una «retórica restringida»¹, restringida primero a la teoría de la elocución y segundo a la teoría de los tropos. La historia de la retórica es la historia de una dispersión. Una de las causas de su muerte consiste en que, al reducirse a una de sus partes, la retórica perdió el nexo que la unía a la filosofía a través de la dialéctica, con lo cual se convertía en una disciplina errática y fútil. La retórica murió cuando la afición a clasificar las figuras llegó a suplantar completamente el sentido filosófico que animaba el vasto imperio de la retórica,

¹ Gérard Genette, *Rhétorique restreinte*: «Communications» 16 (1970).

mantenía unidas sus partes y relacionaba el conjunto con el *organon* y la filosofía fundamental.

El sentimiento de esta pérdida irreparable aumenta más cuando se considera que el vasto programa aristotélico representaba por sí mismo, si no una reducción, al menos la racionalización de una disciplina que, en su lugar de origen, Siracusa, se había propuesto regular todos los usos de la palabra pública². Hubo retórica porque hubo elocuencia, elocuencia pública. La observación es de gran alcance: la palabra fue un arma destinada a influir en el pueblo, ante el tribunal, en la asamblea pública, también un arma para el elogio y el panegírico: un arma llamada a dar la victoria en las luchas en que lo decisivo es el discurso. Nietzsche escribe: «La elocuencia es republicana.» La antigua definición recibida de los sicilianos —«la retórica es artífice (o maestra) de persuasión», *peithous dêmiourgos*³— recuerda que la retórica se añadió como una técnica a la elocuencia natural, pero que esta técnica hunde sus raíces en una demiurgia espontánea; entre todos los tratados didácticos escritos en Sicilia, y luego en Grecia, cuando Gorgias se estableció en Atenas, la retórica fue la *technê* que hizo al discurso consciente de sí mismo y convirtió la persuasión en una meta clara, alcanzable por medio de una estrategia específica.

Antes, pues, de la taxonomía de las figuras existió la gran retórica de Aristóteles; pero antes de ésta existió el uso salvaje de la palabra y la ambición por dominar, mediante una técnica especial, su temible poder. La retórica de Aristóteles es ya una disciplina domesticada, sólidamente unida a la filosofía por la teoría de la argumentación, de la que se separó al iniciarse su decadencia.

La retórica de los griegos no sólo poseía un programa mucho más amplio que la de los modernos, sino que debía a su

² Sobre el nacimiento de la retórica, cf. E. M. Cope, *An Introduction to Aristotle's Rhetoric* I (Londres y Cambridge 1867) XX 1-4; Chaignet, *La Rhétorique et son histoire* (1888) 1-69; O. Navarre, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote* (París 1900); G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece* (Princeton-Londres 1963); R. Barthes, *L'ancienne rhétorique: «Communications»* 16 (1970) 175-176.

³ Sócrates atribuye esta fórmula a Gorgias en el discurso en que lo opondrá al maestro ateniense de la retórica (*Gorgias*, 453 a). Pero su germen fue encontrado por Corax, alumno de Empédocles, primer autor de un tratado didáctico —*technê*— del arte oratoria, seguido por Tisias de Siracusa. La misma expresión implica la idea de una operación magistral, soberana (Chaignet, *op. cit.*, p. 5).

relación con la filosofía todas las ambigüedades de su estatuto. El origen «salvaje» de la retórica explica el carácter dramático de esta relación. El *corpus* aristotélico nos presenta sólo uno de los equilibrios posibles, en medio de tensiones extremas: el que corresponde al estado de una disciplina que ya no es simplemente un arma en la plaza pública, pero que todavía no es una simple botánica de las figuras.

La retórica es sin duda tan antigua como la filosofía; suele decirse que es «invención»⁴ de Empédocles. A este respecto, es su más antigua enemiga y su más antigua aliada. Su más antigua enemiga, porque siempre existe el riesgo de que el arte de «bien decir» se exima de la preocupación de «decir la verdad»; la técnica basada en el conocimiento de las causas que engendran los efectos de la persuasión da un poder temible al que la domina perfectamente: el poder de disponer de las palabras sin las cosas y de disponer de los hombres disponiendo de las palabras. Quizá convenga tener en cuenta que la posibilidad de esta escisión acompaña a toda la historia del discurso humano. Antes de degenerar en fútil, la retórica fue peligrosa. Por eso la condenaba Platón⁵: para él la retórica es a la justicia —virtud política por excelencia— lo que la sofística a la legislación; y las dos son, en cuanto al alma, lo que son, en cuanto al cuerpo, la cocina respecto a la medicina, y la cosmética respecto a la gimnástica: artes de ilusión y engaño⁶. No debemos perder de

⁴ Diógenes Laercio, VIII 57: Aristóteles en el *Sofista* refiere que «Empédocles fue el primero en descubrir (*heurein*) la retórica»; citado por Chaignet, *op. cit.*, p. 3, n. 1.

⁵ En *Protágoras*, en *Gorgias* y en *Fedro* Platón condena sin concesiones la retórica: «¿Y vamos a dejar dormir, olvidados, a Tisias y a Gorgias, que descubrieron que se debe estimar más lo verosímil que lo verdadero, que saben, por la fuerza del discurso, volver grandes las cosas pequeñas y pequeñas las grandes, presentar lo antiguo como nuevo, y lo nuevo como antiguo, y hablar, en fin, sobre un mismo tema, ya de una manera muy concisa, ya de una manera prolija...?» (*Fedro*, 267 b; *Gorgias*, 449 a-458 c). Finalmente, la «verdadera retórica» es la misma dialéctica, es decir, la filosofía (*Fedro*, 271 c).

⁶ «Para abreviar, te diré con el lenguaje de los geómetras (quizá así me comprendas mejor) que la cosmética es a la gimnasia como la cocina a la medicina; o mejor aún, que la cosmética es a la gimnasia como la sofística a la legislación, y la cocina a la medicina como la retórica a la justicia» (*Gorgias*, 465 b-c). El nombre genérico de estas simulaciones del arte —cocina, cosmética, retórica, sofística— es «adulación» (*kolakeia*; *Ibid.*, 463 b). El argumento subyacente, cuyo negativo es la polémica, es que la manera de ser que llamamos «salud» en el orden del cuerpo tiene su homólogo en el orden del alma; esta homología de las dos «terapias»

vista esta condena de la retórica como perteneciente al mundo de la mentira, de lo *pseudo*. También la metáfora tendrá sus enemigos, quienes, con una interpretación que podemos llamar tanto «cosmética» como «culinaria», no verán en ella más que simple adorno y puro deleite. Toda condenación de la metáfora como sofisma participa de la condena de la propia sofística.

Pero la filosofía nunca fue capaz de destruir la retórica ni de absorberla. Los mismos lugares en que la elocuencia despliega sus recursos —el tribunal, la asamblea, los juegos públicos— son lugares que la filosofía no ha engendrado ni puede intentar suprimir. El discurso filosófico no es más que uno entre otros, y la pretensión de la verdad que en él reside lo excluye de la esfera del poder. Sus fuerzas no le permiten, pues, destruir la relación del discurso con el poder.

Seguía abierta la posibilidad de delimitar el empleo legítimo de la palabra poderosa, de trazar la línea que separa el uso del abuso, de establecer filosóficamente los vínculos entre la esfera de validez de la retórica y la esfera dominada por la filosofía. La retórica de Aristóteles constituye la más brillante de las tentativas de institucionalizar la retórica partiendo de la filosofía.

La pregunta que pone en movimiento la investigación es la siguiente: ¿qué es persuadir? ¿En qué se distingue la persuasión de la adulación, de la seducción, de la amenaza, es decir, de las formas más sutiles de la violencia? ¿Qué significa influir mediante el discurso? Plantearse estas preguntas es decidir que no se pueden tecnificar las artes del discurso sin someterlas a una reflexión filosófica radical que delimite el concepto de «lo persuasivo» (*to pithanon*)⁷.

Ahora bien, la lógica ofrecía una solución de emergencia que empalmaba, por otra parte, con una de las más antiguas instituciones de la retórica; ésta había reconocido, desde sus orígenes, en el término *to eikos*⁸ —lo verosímil— un título al cual podía

regula la de las dos binas de artes auténticas, gimnasia y medicina, por una parte, y justicia y legislación, por otra (*Gorgias*, 464 c).

⁷ «... Ver los medios de persuadir que implica cada tema» (*Retórica*, I, 1355 b 10). «La retórica sirve... para descubrir lo persuasivo (*to pithanon*) verdadero y lo persuasivo aparente, exactamente igual que la dialéctica el silogismo verdadero y el silogismo aparente» (1355 b 15); «admitamos, pues, que la retórica es la facultad de descubrir especulativamente lo que, en cada caso, puede ser apto para persuadir» (1355 b 25); «la retórica parece que es la facultad de descubrir especulativamente lo persuasivo en cualquier tema» (1355 b 32).

⁸ En la *Retórica*, II, 24,9, 1402 a 17-20, Aristóteles atribuye a Corax

acogerse el uso público de la palabra. El tipo de prueba que conviene a la elocuencia no es lo necesario, sino lo verosímil, pues las cosas humanas, sobre las que deliberan y deciden tribunales y asambleas, no son susceptibles de la necesidad o constricción intelectual que exigen la geometría y la filosofía fundamental. Por tanto, en vez de denunciar la *doxa* (opinión) como inferior a la *epistêmê* (ciencia), la filosofía puede proponerse elaborar una teoría de lo verosímil que proteja a la retórica frente a sus propios abusos, disociándola de la sofística y de la erística. El gran mérito de Aristóteles fue elaborar este vínculo entre el concepto retórico y el concepto lógico de lo verosímil y construir sobre esta relación todo el edificio de una retórica filosófica⁹.

Lo que hoy leemos bajo el título de *Retórica* es, pues, el tratado en que se inscribe el equilibrio entre dos movimientos contrarios: el que lleva a la retórica a independizarse de la filosofía, si no a sustituirla, y el que lleva a la filosofía a reinventar la retórica como un sistema de prueba de segundo rango. En el lugar de encuentro del temible poder de la elocuencia y de la lógica de lo verosímil se sitúa una retórica vigilada por la filosofía. La historia de la retórica se ha olvidado de este conflicto íntimo entre la razón y la violencia; la retórica, vaciada de su dinamismo y de su drama, está abocada al juego de las distinciones y de las clasificaciones. El genio taxonómico ocupa el lugar dejado por la filosofía de la retórica.

La retórica de los griegos tenía, pues, no sólo un programa

la invención de la retórica de lo verosímil: «La *technê* de Corax se compone de las aplicaciones de este lugar: si un hombre no da motivo a la acusación dirigida contra él, por ejemplo si un hombre débil es procesado por malos tratos, su defensa será que no es verosímil que sea culpable». Sin embargo, Aristóteles coloca esta evocación de Corax en el marco de los «lugares de entimemas aparentes», llamados también paralogismos. Antes de él, Platón había atribuido la paternidad de los razonamientos verosímiles a Tisias «o a otro, sea el que sea, y llámese como quiera (Corax ¿el cuervo?)» (*Fedro*, 273 c). Sobre el uso de los argumentos *eikota* en Corax y Tisias, cf. Chaignet, *op. cit.*, pp. 6-7, y J. F. Dobson, *The Greek Orators* (Nueva York, 1917, 21967) cap. I, 5.

⁹ El entimema, «silogismo de la retórica» (*Retórica*, 1356 b 5) y «el ejemplo», de orden inductivo (1356 b 15) dan lugar a razonamientos que «se refieren a proposiciones que, la mayoría de las veces, pueden ser distintas de lo que son» (1357 a 15). Pero «lo verosímil es lo que ocurre con mayor frecuencia, mas no absolutamente, como algunos dicen, sino que trata de las cosas que pueden ser de otra manera y se relaciona con aquello respecto a lo cual es verosímil como lo universal respecto a lo particular» (1357 a 34-35).

más amplio, sino también una problemática mucho más dramática que la moderna teoría de las figuras del discurso. Sin embargo, no abarcaba todos los usos del discurso. La técnica del «bien hablar» seguía siendo una disciplina parcial, que limitaba por arriba con la filosofía y lateralmente con otros ámbitos del discurso. Uno de los campos excluidos por la retórica es la poética. Este desdoblamiento de la retórica y de la poética nos interesa especialmente, ya que la metáfora, en Aristóteles, pertenece a los dos campos.

La dualidad de retórica y poética refleja una dualidad tanto en el uso del discurso como en las situaciones del mismo. La retórica, como hemos dicho, fue primeramente una técnica de la elocuencia; su objetivo es el mismo de la elocuencia: persuadir. Ahora bien, esta función, por amplio que sea su alcance, no abarca todos los usos del discurso. La poética, arte de componer poemas, principalmente trágicos, no depende ni en su función ni en la situación del discurso, de la retórica, arte de la defensa, de la deliberación, de la recriminación y del elogio. La poesía no es elocuencia. No tiene por mira la persuasión, sino que produce la purificación de las pasiones del terror y de la compasión. Poesía y elocuencia dibujan así dos universos de discurso distintos. La metáfora tiene un pie en cada campo. En cuanto a la estructura, puede consistir en una única operación de traslación del sentido de las palabras; en cuanto a la función, sigue los diversos destinos de la elocuencia y la tragedia. Por tanto, habrá una única *estructura* de la metáfora, pero con dos *funciones*: una retórica y otra poética.

A su vez, esta dualidad de funciones, en que se expresa la diferencia entre el mundo político de la elocuencia y el mundo poético de la tragedia, traduce una diferencia aún más fundamental en el plano de la intención. Esta oposición aparece en gran parte encubierta porque la retórica, tal como la conocemos por los últimos tratados modernos, se nos presenta mutilada de su parte principal, el tratado de la argumentación. Aristóteles lo define como el arte de encontrar pruebas. La poesía, en cambio, no pretende probar absolutamente nada; su finalidad es mímica, y tengamos en cuenta que, como diremos después, su objetivo es componer una representación esencial de las acciones humanas; su característica peculiar es decir la verdad por medio de la ficción, de la fábula, del *mythos* trágico. La tríada *poiêsis-mimêsis-catharsis* describe exclusivamente el mundo de la

poesía, sin confusión posible con la tríada *retórica-prueba-persuasión*.

Por tanto, habrá que situar sucesivamente la única estructura de la metáfora en el marco de las artes miméticas y en el de las artes de la prueba persuasiva. Esta dualidad de función y de intención es más radical que cualquier distinción entre prosa y poesía; es, en definitiva, la justificación última de la metáfora.

2. Núcleo común a la poética y la retórica: «la epífora del nombre»

De momento dejaremos en suspenso los problemas planteados por el doble tratamiento de la metáfora en la *Poética* y en la *Retórica*. Hay razones para ello: la *Retórica* —haya sido escrita o simplemente retocada después de la redacción de la *Poética*¹⁰— adopta pura y simplemente la definición de la metáfora según la *Poética*¹¹. Esta definición es bien conocida: «La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía» (*Poética*, 1457 b 6-9)¹². Además, la metáfora aparece en las dos obras bajo el mismo epígrafe de *lexis*, palabra difícil de traducir¹³ por las razones que expondremos más adelante; por el momento, nos limitaremos a decir que la palabra afecta a todo el plano de la expre-

¹⁰ Sobre las diferentes hipótesis acerca del orden de composición de la *Retórica* y de la *Poética*, cf. Marsh McCall, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison* (Cambridge [Mass.] 1969) 29-35.

¹¹ Las referencias de la redacción actual de la *Retórica* a la *Poética* se encuentran en III 2,1; III 2,5; III 2,7; III, 10,7. La existencia en la *Retórica* de un desarrollo sobre el *eikon*, sin paralelo en la *Poética*, plantea un problema distinto que será examinado indpendientemente en el apartado 3 del presente estudio.

¹² Traducción francesa J. Hardy (Ed. des Belles Lettres, col. «Budé», 1932, 21969).

¹³ La traducción del término griego *lexis* ha revestido formas muy diversas: Hatzfeld-Dufour, *La Poétique d'Aristote* (Lille-París 1899), traducen «discurso»; J. Hardy, «elocución»; Dufour-Wartelle, traductores de la *Retórica*, III (Ed. Les Belles Lettres, 1973), «estilo»; W. D. Ross, «dicción»; Bywater, también «dicción»; E. M. Cope, «estilo»; los *Aretai Lexeós* son para este último los «various excellences of style». D. W. Lucas, *Aristotle's Poetics* (Oxford 1968), escribe a propósito de 50 b 13: «lexis can often be rendered by style, but it covers the whole process of combining words into an intelligible sequence» (109).

sión. La diferencia entre los dos tratados estriba en la función —por una parte, poética, y por otra, retórica— de la *lexis* y no en la pertenencia de la metáfora a los procedimientos de la *lexis*. Esta es, pues, en cada caso, el motivo de la inserción, por lo demás divergente, de la metáfora en los dos tratados.

¿De qué manera, en la *Poética*, está la metáfora relacionada con la *lexis*? Aristóteles comienza por desechar un análisis de la *lexis* basado en los «modos de la elocución» (*ta schêmata tês lexeôs*) y supeditado a nociones como el orden, la súplica, el relato, la amenaza, la pregunta, la respuesta, etc. Apenas iniciado, el análisis se interrumpe con esta observación: «Hay que prescindir, por lo tanto, de tales consideraciones que son propias de otra ciencia y no de la poética» (1456 b 19). Esta otra ciencia no puede ser más que la retórica. Entonces se introduce un nuevo análisis de la *lexis*, basado no en los *schêmata*, sino en las *merê* —las «partes», los «constitutivos»— de la elocución. «La elocución comprende las partes siguientes: la letra, la sílaba, la conjunción, el artículo, el nombre, el verbo, el caso, la locución (*logos*)» (1456 b 20-21).

La diferencia entre estos dos análisis es importante para nuestro caso: los «esquemas» de la elocución son, de entrada, hechos de discurso; en la terminología de Austin, son formas ilocutivas del discurso. En cambio, las «partes de la elocución» provienen de una segmentación del discurso en unidades más pequeñas que la frase o de igual longitud que ella, segmentación que hoy día sería el resultado de un análisis propiamente lingüístico.

¿Qué significa, para una teoría de la metáfora, este cambio de nivel? Fundamentalmente esto: el término común a la enumeración de las partes de la elocución y a la definición de la metáfora es el nombre (*onoma*). De esta forma queda fijada para el futuro la suerte de la metáfora: queda vinculada a la poética y a la retórica, y no a nivel de discurso, sino a nivel de un segmento del discurso, el nombre. Queda por saber si, a la luz de los ejemplos, una virtual teoría de la metáfora-discurso no dará origen a la teoría explícita de la metáfora-nombre.

Veamos, pues, más detenidamente cómo funciona el nombre en ambos casos: en la enumeración de las partes de la elocución y en la definición de la metáfora.

Si abordamos primeramente el análisis de la elocución en sus «partes», se ve claramente que el nombre es el eje y soporte de la enumeración; Aristóteles lo define así (1457 a 10-11): «Un

sonido complejo dotado de significación, atemporal y ninguna de cuyas partes tiene significación por sí misma.» En este aspecto es la primera de las entidades enumeradas que está dotada de significación; hoy diríamos que es la unidad semántica. Las cuatro primeras partes de la *lexis* se sitúan por debajo del umbral semántico y se presuponen en la definición del nombre. Efectivamente, el nombre es, ante todo, un sonido complejo; por tanto, hay que definir previamente el «sonido indivisible»: es el primer elemento de la elocución, la «letra» (hoy diríamos el fonema); compete a la «métrica» (a la fonética, o mejor, a la fonología, con palabras de hoy). Lo mismo sucede con el segundo elemento, la sílaba, que se define, en primer lugar, negativamente con relación al nombre: «La sílaba es un sonido carente de significación» (*asêmos*); luego, positivamente con relación a la letra: «La sílaba se compone de una letra muda y de otra sonora» (1456 *b* 34-35). La conjunción y el artículo pertenecen también a los «sonidos carentes de significación». De esta forma, por oposición al sonido «indivisible» (letra) y al sonido «asémico» (sílaba, artículo, conjunción), el nombre queda definido como «sonido complejo dotado de significación». Este núcleo semántico nos va a servir de apoyo inmediatamente para definir la metáfora como traslación de la significación de los nombres. Así, el puesto clave del nombre en la teoría de la elocución es de una importancia decisiva.

Este puesto viene confirmado por la definición de las «partes» de la elocución enumeradas después del nombre. La cuestión merece un atento examen, ya que estos elementos son los que conectan el nombre con el discurso y los que podrían desplazar posteriormente el centro de gravedad de la teoría sobre la metáfora del nombre hacia la frase o el discurso. El sexto elemento de la *lexis* es el verbo; sólo difiere del nombre por su referencia al tiempo (la doctrina está en este punto completamente de acuerdo con la del tratado *De la interpretación*)¹⁴. Nombre y verbo poseen en su definición una parte común: «sonido complejo dotado de significación», y otra parte diferencial: «sin (idea de) tiempo» y «con (idea de) tiempo». El nombre

¹⁴ *De la interpretación*, 2: «El nombre es un sonido vocal, que posee una significación convencional, sin referencia al tiempo, y ninguna de sus partes es significativa tomada separadamente» (16 *a* 19-20); 3: «El verbo es lo que agrega a su propia significación la del tiempo: ninguna de sus partes significa nada por separado, e indica siempre algo afirmado de alguna otra cosa» (16 *b* 6).

«no designa el tiempo presente»; en cambio, en el verbo «se une al sentido la indicación del tiempo presente, por un lado, y la del pasado, por otro» (1457 a 14-18). El hecho de que el nombre se defina negativamente respecto al tiempo y el verbo positivamente, ¿no supone que éste tenga una superioridad sobre el nombre y, por lo mismo, la frase sobre la palabra (ya que *onoma* designa a la vez el nombre por oposición al verbo y la palabra por oposición a la frase)? Nada de eso; el octavo y último elemento de la *lexis* —la «locución» (*logos*)¹⁵— se define también como «sonido complejo dotado de significación, que, según hemos visto, define al nombre; pero la locución añade: «algunas de cuyas partes tienen significación por sí mismas» (1457 a 23-24). En consecuencia, no es sólo un sonido complejo, sino también una significación compleja. Por tanto, quedan determinadas dos especies: la *frase*, que es un compuesto de nombre y verbo, según la definición del tratado *De la interpretación*¹⁶, y la *definición*, que es un compuesto de nombres¹⁷. Por eso, no se puede traducir *logos* por frase o enunciado, sino únicamente por locución, para abarcar los dos campos, el de la definición y el de la frase. La frase carece, pues, de todo privilegio en la

¹⁵ Ross traduce *logos* por *speech* (*ad loc.*).

¹⁶ *De la interpretación*, 4: «El discurso (*logos*) es un sonido vocal que posee una significación convencional; cada una de sus partes, tomada separadamente, presenta una significación como enunciación y no como afirmación» (16 b 26-28). «Sin embargo, no todo discurso es una proposición, sino sólo aquel en que reside lo verdadero o lo falso, cosa que no sucede en todos los casos: así, la plegaria es un discurso, pero no es ni verdadera ni falsa» (17 a 1-15); 5: «Llamemos, pues, al nombre o al verbo una simple enunciación (*pbasis*), sabiendo que no se puede decir que al expresar algo de esta manera se forme una proposición, ya se trate de una respuesta o de un juicio emitido espontáneamente. Una clase de estas proposiciones es simple: por ejemplo, afirmar o negar algo de algo» (17 a 17-21).

¹⁷ La definición es la unidad de significación de una cosa: «De esto resulta que hay sólo *quididad* de aquellas cosas cuya enunciación (*logos*) es una definición (*horismos*). Y no es definición si el nombre (*onoma*) designa lo mismo que una enunciación (*logos*), porque entonces toda enunciación sería una definición, ya que siempre puede haber un nombre que designe la misma cosa que cualquier enunciación; se podría llegar a decir que la *Iliada* es una definición. En realidad, sólo hay definición si la enunciación es la de un objeto primero, es decir, de todo lo que no está constituido por la atribución de una cosa a otra» (por tanto, si el *logos* es el de la *ousia*) (*Metafísica* VI 4, 1030 a 6-11; cf. también, *ibid.*, VII 6, 1045 a 12-14). Semejante unidad de significación no tiene en absoluto por fundamento a la frase.

teoría semántica. La palabra, como nombre y como verbo, es la unidad básica de la *lexis*.

Habría que hacer, sin embargo, dos salvedades a esta conclusión demasiado tajante. Primera: el *logos* es una unidad propia que no parece proceder de la unidad de la palabra («la locución puede ser una, de dos maneras: o bien designa una sola cosa, o bien consta de varias partes unidas entre sí» [1457 a 28-29]). Esta observación es interesante por un doble motivo: por una parte, la unidad de significación designada como *logos* podría servir de base a una teoría de la metáfora menos tributaria del nombre; por otra, lo que constituye la unidad de una obra, por ejemplo la *Iliada*, es una combinación de locuciones; habría que añadir, por tanto, una teoría del discurso a otra de la palabra. Pero debemos reconocer que esta doble consecuencia no se deduce explícitamente de la observación sobre la unidad de significación aportada por el *logos*.

Segunda observación: ¿no se podría pensar que la expresión «sonido complejo dotado de significación» describe una unidad semántica común al nombre, al verbo y a la locución, y que, por consiguiente, esta expresión no abarca únicamente la definición del nombre? Aristóteles habría designado con ella, además de la diferencia entre nombre, verbo, frase y definición, el portador de la función semántica como tal, es decir, el «núcleo semántico». Un lector de hoy tiene derecho a aislar este «núcleo semántico» y, por lo mismo, a intentar una crítica puramente interna del privilegio del nombre. Lo cual tiene sus consecuencias para la teoría de la metáfora que de esta forma podría separarse del nombre. Veremos que algunos ejemplos de metáfora aducidos por Aristóteles apuntan en esta dirección. Con todo, aun en la interpretación más amplia, el sonido complejo dotado de significación designaría a lo sumo la palabra, no la frase. Este núcleo común al nombre y a algo distinto de él no puede, en efecto, designar específicamente la unidad de sentido que es el enunciado, ya que el *logos* abarca tanto la composición de nombres, o definición, como la composición de verbo y nombre, o frase. Parece, pues, más prudente dejar en suspenso la cuestión de la unidad común al nombre, al verbo y al *logos*, designada como «sonido complejo dotado de significación». Finalmente, la teoría explícita de la *lexis*, por su división en «partes», tiende a aislar, no el núcleo semántico eventualmente común a varias de ellas, sino las partes mismas y, entre éstas, una fundamental. El nombre es el que posee la función básica.

Se trata precisamente del nombre cuando después del análisis de la *lexis* en partes e inmediatamente antes de la definición de la metáfora se dice: «Todo nombre es nombre corriente (*kyrion*) o nombre insigne, nombre metafórico o de ornato o formado por el autor, nombre alargado o abreviado o alterado» (1457 *b* 1-3). Este texto de enlace une expresamente la metáfora a la *lexis* por mediación del nombre.

Volvamos ahora a la definición de la metáfora que hemos expuesto anteriormente; habrá que subrayar los rasgos siguientes:

Primero: *la metáfora es algo que afecta al nombre*. Como hemos dicho desde el principio, Aristóteles, al vincular la metáfora al nombre o a la palabra y no al discurso, da a la historia poética y retórica de la metáfora una orientación que durará varios siglos. La definición de Aristóteles contiene ya virtualmente la teoría de los tropos, o figuras de palabras. El hecho de confinar la metáfora a las *figuras de palabras* dará lugar a un refinamiento extremado de la taxonomía. Pero habrá que pagar un precio bien caro: la imposibilidad de reconocer la unidad de un determinado funcionamiento que, según demuestra Roman Jakobson, ignora la diferencia entre palabra y discurso y opera a todos los niveles estratégicos del lenguaje: palabras, frases, discursos, textos, estilos (cf. *Estudio VI*, 1).

Segundo: *la metáfora se define en términos de movimiento*: la *epífora* de una palabra se describe como una especie de desplazamiento desde... hacia... Esta noción de epífora implica una información y una ambigüedad. Una información, porque lejos de designar una figura entre otras, como, por ejemplo, la sinécdoque y la metonimia, cosa que ocurrirá en las taxonomías de la retórica posterior, la palabra metáfora, en Aristóteles, se aplica a toda transposición de términos¹⁸. Su análisis prepara así una reflexión global sobre la *figura como tal*. Es de lamentar, en orden a claridad de vocabulario, que el mismo término designe

¹⁸ D. W. Lucas, *Aristotle's Poetics* (Oxford 1968) hace la siguiente observación (*ad loc.*, p. 204): «Metáfora: *the term is used in a wider sense than English 'metaphor', which is mainly confined to the third and fourth of Aristotle's types.*» La noción genérica de transposición se supone por el uso de los términos *metaphora* y *metapherein* en diversos contextos de la obra de Aristóteles: *Ética a Eudemo*, 1221 *b* 12-13; empleo de las «especies» en lugar del género «anónimo» (1224 *b* 25); transferencia de una cualidad de una parte del alma al alma entera: 1230 *b* 12-13 explica cómo, al nombrar la intemperancia, *akolasia*, «metaforizamos». Se encuentra un texto paralelo en *Ética a Nicómaco*, III 15, 1119 *a* 36-*b* 3. La transposición metafórica sirve así para llenar las lagunas del lenguaje común.

el género (el fenómeno de transposición, es decir, la *figura como tal*), o la especie (lo que se llamará después el *tropo de la semejanza*). Pero este equívoco es interesante. Mantiene un interés distinto del que predomina en las taxonomías y que veremos culminar en el genio de la clasificación, para introducirse en la escomtomización del discurso. Un interés por el movimiento mismo de transposición. Una atracción por los procesos más que por las clases. Este interés se puede formular así: ¿qué significa transponer el sentido de las palabras? Esta pregunta podría tener un lugar en la interpretación semántica propuesta más arriba: en la medida en que la noción de «sonido complejo portador de significación» abarca a la vez la esfera del nombre, del verbo y de la locución (por lo tanto, de la frase), podemos decir que la epífora es un proceso que afecta al núcleo semántico no sólo del nombre y del verbo, sino de todas las entidades del lenguaje portadoras de sentido y que este proceso se refiere al cambio de significación en cuanto tal. Es preciso conservar está extensión de la teoría de la metáfora, más allá de la frontera impuesta por el nombre, según lo autoriza la naturaleza indivisa de la epífora.

La contrapartida de esta unidad de sentido de la epífora es la ambigüedad que engendra. Para explicar la metáfora, Aristóteles crea una metáfora, tomada del orden del movimiento; la *phora*, como se sabe, es una modalidad del cambio, cambio según el lugar¹⁹. Pero al decir que la palabra misma metáfora es metafórica, porque se toma de un orden distinto al del lenguaje, anticipamos una teoría ulterior en la que se supone: 1) que la metáfora es un préstamo; 2) que este nuevo sentido se opone al sentido propio: es decir, el que pertenece por título original a determinadas palabras; 3) que se acude a metáforas para llenar un vacío semántico; 4) que la nueva palabra hace las veces de la palabra propia ausente, si es que existe. Las reflexiones que haremos a continuación mostrarán que, según Aristóteles, la epífora no implica en absoluto esta diversidad de interpretaciones. Únicamente la indeterminación de esta metáfora de la metáfora les deja vía libre. Sería conveniente no prejuzgar la teoría de la metáfora llamándola epífora; aparecería entonces que es imposible hablar de la metáfora si no es metafóricamente (con el sentido implicado por la noción de préstamo); en una palabra, que la definición de la metáfora es recurrente. Esta advertencia va, por supuesto, contra la posterior pretensión de la retórica de intentar

¹⁹ *Física*, III 1, 201 a 15; V 2, 225 a 32-b 2.

dominar y controlar la metáfora y en general las figuras (luego veremos que la palabra misma es metafórica) por medio de la clasificación. Se dirige también a cualquier filosofía que pretendiera desembarazarse de la metáfora en beneficio de conceptos no metafóricos. No hay lugar no metafórico desde donde se pudiera considerar la metáfora, igual que todas las demás figuras, como un juego que se despliega ante nuestros ojos. La continuación del presente ensayo será en muchos aspectos un prolongado debate contra esta paradoja ²⁰.

Tercero: *la metáfora es la trasposición de un nombre que Aristóteles llama extraño (allos), es decir, «que... designa otra cosa» (1457 b 7), «que pertenece a otra cosa» (1457 b 31).*

²⁰ Esta paradoja es el nervio de la argumentación de Jacques Derrida en la «Mythologie blanche»: «Siempre que una retórica define la metáfora, implica no sólo una filosofía sino una red conceptual en la que la filosofía se ha constituido. Cada hilo de esta red forma además un giro, que podríamos llamar metáfora si esta noción no resultase aquí demasiado forzada. Lo definido se halla, pues, implicado en lo que define la definición» (18). Esta recurrencia sorprende enormemente en Aristóteles, a quien Derrida le dedica largos comentarios (18s): La teoría de la metáfora «parece pertenecer a la gran cadena inmóvil de la ontología aristotélica, con su teoría de la analogía del ser, su lógica, su epistemología y, sobre todo, con la organización fundamental de su poética y de su retórica» (23). Volveremos más tarde sobre la exposición detallada y la discusión de la tesis de conjunto de J. Derrida (*Estudio VIII*, 3). Por el momento, me limito a algunos aspectos técnicos concernientes a la interpretación de Aristóteles: 1) La adherencia del nombre al ser de las cosas no es nunca tan estricta, en Aristóteles, que no se puedan denominar las cosas de otra forma, ni hacer variar la denominación de las diversas maneras enumeradas bajo el título de la *lexis*. Es cierto que en *Metafísica*, 4, afirma que «no significar una cosa única, es no significar nada en absoluto» (1006 a 30-b 15). Pero esta univocidad no excluye que una palabra tenga más de un sentido: excluye sólo, según la expresión del propio Derrida, «una diseminación no dominable» (32); admite, pues, una polisemia limitada. 2) En cuanto a la analogía del ser, es, estrictamente hablando, una doctrina medieval, fundada además sobre una interpretación de la relación de la serie entera de las categorías con su término primero, la sustancia (*ousia*). Nada autoriza el cortocircuito entre metáfora de proporcionalidad y analogía del ser. 3) La noción de sentido «corriente» (*kyrion*) no conduce, como veremos más tarde, a la de sentido «propio», si entendemos por sentido propio un sentido primitivo, original, nativo. 4) La ontología de la metáfora que parece sugerir la definición del arte por la *mimesis* y su subordinación al concepto de *physis*, no es necesariamente «metafísica», en el sentido que Heidegger da a este término. Propondré, al final de este primer estudio, una interpretación de la ontología implícita de la *Poética* de Aristóteles que de ningún modo pone en juego la transferencia de lo visible a lo invisible (cf. p. 57).

Este epíteto se opone a «ordinario», «corriente» (*kyrion*) definido así por Aristóteles: «En cambio yo llamo nombre ordinario al que empleamos cada uno de nosotros» (1457 b 3). La metáfora se define en términos de desviación (*para to kyrion*, 1458 a 23; *para to eióthos*, 1458 b 3); con ello el uso metafórico se relaciona con el uso de términos raros, poéticos, rebuscados, alargados, abreviados, como indica la enumeración anteriormente citada. Esta oposición y esta afinidad llevan en germen importantes desarrollos de la retórica y de la metáfora:

1. En primer lugar, la elección del uso ordinario de las palabras, como término de referencia, anuncia una teoría general de las «desviaciones», que se convertirá, en algunos autores contemporáneos, en el criterio de la estilística (cf. *Estudio V*, 1 y 3). Este carácter de desviación lo recalca Aristóteles con otros sinónimos de la palabra *allosios*: «La elocución tiene como cualidad esencial la de ser clara sin ser vulgar. Ahora bien, es realmente clara cuando se compone de nombres corrientes; pero entonces es vulgar... Es noble, en cambio, y alejada de lo banal, cuando emplea palabras extrañas al uso ordinario (*xenikon*); y entiendo por voz extraña la palabra escogida, la metáfora, el nombre alargado y de modo general todo cuanto vaya *contra el uso corriente (para to kyrion)*» (1458 a 18-23). El mismo sentido de desviación encontramos en la frase «alejada de lo banal» (*exallattousa to idiótikon*, 1458 a 21). Todos los demás usos (palabras raras, neologismos, etc.) parecidos a la metáfora son también desviaciones con relación al uso ordinario.

2. Además del carácter negativo de desviación, la palabra *allosios* incluye una idea positiva, la de *préstamo*. Esa es la diferencia específica de la metáfora con respecto a las demás desviaciones. Esta significación particular de *allosios* proviene no sólo de su oposición a *kyrios*, sino de su combinación con *epiphora*; Ross traduce: «*Metaphor consists in giving the thing a name that belongs to something else*» (*ad 1457 b 6*); el sentido traslaticio viene de otra parte; siempre es posible determinar el terreno de donde procede la metáfora.

3. ¿Quiere decir esto que, para que exista desviación y préstamo, el uso ordinario debe ser «propio», en el sentido de primitivo, originario, nativo? ²¹. De la idea de uso ordinario a la de sentido propio, no hay más que un paso que determina la oposi-

²¹ Rostagni traduce *kyrion* por *propio* (*Index*, 188, en la palabra *propio*; cf. *ad 57 b 3* [125]).

ción ya tradicional entre lo *figurado* y lo *propio*; este paso lo salvará la retórica posterior; pero nada indica que el propio Aristóteles lo haya franqueado²². La idea de uso corriente no im-

²² En la interpretación de J. Derrida, este punto es fundamental. Constituye uno de los eslabones en la demostración del vínculo estrecho entre la teoría de la metáfora y la ontología aristotélica; aunque el *kyrion* de la *Poética* y de la *Retórica* y el *idion* de los *Tópicos* no coincidan, «sin embargo —dice— la noción de *idion* parece sostener, sin ocupar el primer plano, esta metaforología» (*op. cit.*, 32). La lectura de los *Tópicos* no justifica ni la relación entre *kyrion* e *idion*, ni sobre todo la interpretación del *idion* en el sentido «metafísico» de primitivo, originario, nativo. La consideración del *idion* en los *Tópicos* proviene de una reflexión completamente extraña a la teoría de la *lexis* y, sobre todo, a la de las denominaciones ordinarias o extraordinarias. Lo «propio» es una de las cuatro nociones de base que la tradición ha llamado los «predicables», para oponerlos a los «predicamentos» que son las categorías (cf. Jacques Brunschwig, *Introduction*, traducción francesa de los *Tópicos*, libros I-IV [París 1967]). Por este motivo lo «propio» se distingue del «accidente», del «género» y de la «definición». Pero ¿qué significa que lo «propio» es predicable? Significa que toda premisa —todo punto de apoyo de un razonamiento— lo mismo que cualquier problema —cualquier tema objeto del discurso— «exhibe (o evidencia) ya un género, ya un propio, ya un accidente» (101 b 17). Lo propio, a su vez, se divide en dos partes: una que significa «lo esencial de la esencia» (Brunschwig traduce así el *to ti ên einai* frecuentemente definido como *quididad*; otra, que no lo significa. La primera parte se llama en los *Tópicos* «definición»; la segunda es lo «propio» en sentido estricto. Tenemos así cuatro predicables: «propio, definición, género y accidente» (101 b 25). Estas nociones son el principio de todas las proposiciones, porque toda proposición debe atribuir su predicado en razón de uno de estos predicados. Se ve pues que, al colocar lo propio entre los predicables, Aristóteles lo sitúa en un plano distinto del de la denominación al que se limita la oposición entre palabras ordinarias y palabras metafóricas, alargadas, abreviadas, insólitas, etc. Por otra parte, lo «propio» pertenece a una lógica de la predicación; ésta se edifica sobre una doble polaridad: esencial y no esencial, coextensivo y no coextensivo. La definición es a la vez esencial y coextensiva, el accidente no es ni esencial ni coextensivo. Lo propio se sitúa a mitad del camino entre estos dos polos: no esencial y sí coextensivo: «Es propio lo que, sin expresar lo esencial de la esencia del sujeto, sin embargo, sólo pertenece a él y puede intercambiarse con él en posición de predicado de un sujeto concreto» (102 a 18-19). Así, ser apto para la lectura y para la escritura es un propio con relación a ser hombre. En cambio, dormir no es propio del hombre, pues este predicado puede pertenecer a otro sujeto y no puede intercambiarse con el predicado hombre; pero no puede darse que un sujeto dado no implique el ser hombre. Por eso, lo propio es un poco menos que la definición, pero mucho más que el accidente que puede pertenecer o no a un solo y mismo sujeto. El criterio aplicado a lo propio, a falta de designar lo esencial de la esencia, es la conmutabilidad del sujeto y del predicado, que Aristóteles llama intercambio. Como se ve, aquí no se percibe ningún abismo metafísico. Basta que el predicado sea coextensivo sin ser esencial,

plica necesariamente que un nombre determinado pertenezca como propio, es decir, esencialmente, a una idea; el uso corriente es perfectamente compatible con un convencionalismo como el de Nelson Goodman del que hablaremos en su momento (*Estudio VII*, 3). La sinonimia a la que antes hemos aludido entre «corriente» (*kyrion*) y «usual» (*to eiôthos*), así como la relación entre «claridad» y «uso diario» (1458 a 19), permiten separar la noción de uso ordinario de la de sentido propio.

4. Otro aspecto de la noción de uso «extraño» está representado por la idea de *sustitución*. Veremos más tarde que los autores anglosajones oponen con frecuencia la teoría de la *interacción* a la de la *sustitución* (cf. *Estudio III*). Ahora bien, el hecho de que un término metafórico se tome de un campo extraño no implica que ese término esté en lugar de una palabra ordinaria que se podría haber encontrado en el mismo sitio. Parece, sin embargo, que al mismo Aristóteles se le ha escapado este matiz, dando así razón a los críticos modernos de la teoría retórica de la metáfora: la palabra metafórica está en lugar de una palabra no metafórica que se habría podido emplear (si es que existe); la metáfora es entonces doblemente extraña: porque hace presente una palabra tomada de otro campo, y porque sustituye a una palabra posible, pero ausente. Estas dos significaciones, aunque distintas, aparecen constantemente asociadas en la teoría retórica y en el mismo Aristóteles; así ocurre que los ejemplos de despla-

según la «dicotomía cruzada» expuesta anteriormente siguiendo a Brunschwig. Además, este criterio de coextensividad encuentra en la argumentación su verdadero empleo. Mostrar que un predicado no es coextensivo, es rechazar una definición propuesta. A esta estrategia corresponde un método apropiado, que es la *tópica* de lo propio y que se aplica al buen uso de predicados no definicionales que tampoco son genéricos ni accidentales. Finalmente —y sobre todo— el lugar de la teoría de lo propio en los *Tópicos* basta para recordarnos que nos hallamos ante un orden no fundamental, no principal, sino en el orden de la dialéctica. Esta, recuerda Jacques Brunschwig, tiene «como objetos formales los discursos sobre las cosas y no las cosas mismas» (*op. cit.*, 50). Como en los juegos basados en un «contrato» (*ibid.*), «cada uno de los predicables corresponde a un tipo de contrato particular» (*ibid.*). La *tópica* parcial de lo «propio» no se libra de este carácter; regula las maniobras del discurso relativas a la aplicación de predicados coextensivos sin ser esenciales. Aristóteles le consagra el libro V de sus *Tópicos*. Encontramos la definición de «propio» en V 2, 192 b 1 y s; V 4, 132 a 22-26. Aristóteles no necesitaba para nada esta noción de sentido «propio» para oponerle la serie de las desviaciones de la denominación; pero sí tenía necesidad de la noción de sentido «corriente» que define su uso en la denominación.

zamiento de sentido son tratados muchas veces como ejemplos de sustitución; Homero dice de Ulises que ha realizado «miles de acciones heroicas» *en lugar de (anti)* «muchas» (1457 *b* 12); igualmente: si la copa es a Baco lo que el escudo a Marte, se puede emplear el cuarto término «en lugar» (*anti*) del segundo y recíprocamente (1457 *b* 18). Con esto ¿quiere decir Aristóteles que la metáfora, al hacer presente una palabra tomada de otro campo, incluye además la sustitución de otra palabra no metafórica posible pero ausente? Si es así, la desviación sería siempre una sustitución, y la metáfora, una modificación libre a disposición del poeta²³.

Por tanto, la idea de sustitución parece sólidamente asociada a la de préstamo; pero no proviene necesariamente de ella, ya que comporta excepciones. En una ocasión Aristóteles aduce el caso en que no existe ninguna palabra corriente que pueda ser sustituida por la metáfora; así, la expresión «sembrando una luz divina» se analiza según las reglas de la metáfora proporcional (B es a A como D es a C); la acción del sol es a su luz como el sembrar es a la semilla; pero el término B carece de nombre (al menos en griego; en español se puede decir «irradiar»). Aristóteles apunta aquí una de las funciones de la metáfora, que consiste en colmar una laguna semántica; en la tradición posterior, esta función se añadirá a la de adorno; y si Aristóteles no se para aquí²⁴, es porque la ausencia de vocablo para designar uno de los términos de la analogía no impide el funcionamiento de la analogía misma, que es lo único que le interesa de momento

²³ Sobre el vocabulario de la sustitución en Aristóteles, cf. 1458 *b* 13-26: «Cuánto difiere de él el uso conveniente, podemos verlo introduciendo (*epithemenôn*) los nombres corrientes en la métrica»; cuatro veces seguidas aparece en breve espacio el verbo de sustitución *metatitheis* (1458 *b* 16), *metathentos* (*ibid.*, 20), *metethêken* (*ibid.*, 24), *metatitheis* (*ibid.*, 26). La sustitución funciona en los dos sentidos: de la palabra corriente a la rara o metafórica y de ésta a aquélla: «Si se sustituyen las palabras nobles, las metáforas, etc., por los nombres corrientes, se verá que decimos verdad» (1458 *b* 18). La nota siguiente explica la excepción importante de la denominación por metáfora de un género «anónimo».

²⁴ Ya hemos señalado este uso de la metáfora como transferencia de denominación en el caso de un género «anónimo», o de una cosa desprovista de nombre. Los ejemplos abundan (*Fis.*, V: la definición del aumento y de la disminución; igualmente para la *phora*). Se habla expresamente del problema en el capítulo de la ambigüedad en las *Refutaciones sofísticas* (cap. I, 165 *a* 10-13): las cosas son ilimitadas; las palabras y los discursos (*logoi*) son limitados; por eso, las palabras y los discursos tendrán necesariamente más de una significación.

y contra el cual se podría haber esgrimido dicha excepción: «En algunos casos de analogía no existe un nombre concreto, pero no por eso dejará de expresarse la relación mutua» (1457 *b* 25-26). Al menos habrá que tener en cuenta esta excepción con vistas a una crítica moderna de la idea de sustitución.

En conclusión, la idea aristotélica de *allogros* tiende a relacionar tres ideas distintas: la de *desviación* con respecto al uso ordinario, la de *préstamo* de un campo de origen y la de *sustitución* con respecto a una palabra ordinaria ausente, pero disponible. En cambio, la oposición entre sentido figurado y sentido propio, familiar a la tradición posterior, no parece implicada en la idea de Aristóteles. Es la idea de sustitución la que se presenta más cargada de consecuencias; en efecto, si el término metafórico es un término sustituido, la información proporcionada por la metáfora es nula, pudiendo reponerse el término ausente, si existe; y si la información es nula, la metáfora sólo tiene un valor ornamental, decorativo. Estas dos consecuencias de una teoría puramente sustitutiva caracterizarán el estudio de la metáfora en la retórica clásica. Rechazar estas consecuencias comportará un rechazo del concepto de sustitución, ligado a su vez al de un desplazamiento que afecta a los nombres.

Cuarto: Al tiempo que la idea de epífora garantiza la unidad de sentido de la metáfora, cosa que no ocurre con el carácter de clasificación que prevalecerá en las taxonomías posteriores, queda esbozada una tipología de la metáfora en la continuación de la definición: la trasposición, se dice, va de género a especie, de especie a género, y de especie a especie, o se realiza según la analogía (o proporción). Quedan así delineadas una reducción y una disociación del campo de la epífora; esto conducirá a la retórica posterior a llamar metáfora sólo a una figura afín a la cuarta especie definida por Aristóteles, que es la única que hace expresamente referencia a la semejanza: el cuarto término funciona con relación al tercero de la misma manera (*homoios echei*, 1457 *b* 20) que el segundo con relación al primero; la vejez es a la vida como la tarde es al día. Dejamos para más adelante la cuestión de si la idea de una identidad o de una similitud entre dos relaciones agota la de semejanza, y si la trasposición de género a especie, etc., no se basa también en una semejanza (cf. *Estudio VI*, 4). Lo que ahora nos interesa es la relación entre esta clasificación embrionaria y el concepto de transposición que constituye la unidad de sentido del género «metafórico».

Hay que tener en cuenta dos cosas: primera, que los polos

entre los que actúa la transposición son poco lógicos. La metáfora aparece en un orden ya constituido por géneros y especies, y en un juego de relaciones ya determinadas: subordinación, coordinación, proporcionalidad o igualdad de relaciones. Segunda, que la metáfora consiste en una violación de ese orden y de ese juego: dar al género el nombre de la especie, al cuarto término de la relación proporcional el nombre del segundo, y recíprocamente, es a la vez reconocer y transgredir la estructura lógica del lenguaje (1457 *b* 6-20). El *anti*, ya mencionado, no indica solamente la sustitución de una palabra por otra, sino también un desorden de la clasificación en los casos en que no se trata sólo de paliar la pobreza del vocabulario. Aristóteles no ha explotado la idea de una transgresión categorial que algunos modernos podrán relacionar con el concepto de *categorymistake* de Gilbert Ryle²⁵. Sin duda porque a Aristóteles le importa más, en línea con su *Poética*, la utilidad semántica vinculada a la transposición de los nombres que el coste lógico de la operación. Sin embargo, el reverso del proceso es, por lo menos, tan interesante como el anverso. La idea de transgresión categorial, si se apura un poco, reserva bastantes sorpresas.

Propongo tres hipótesis interpretativas: en primer lugar esta transgresión invita a considerar en toda metáfora no sólo *la* palabra o *el* nombre aislado, cuyo sentido es desplazado, sino *la dualidad* de términos, o el par de relaciones, entre las que actúa la transposición: *de* género *a* especie, *de* especie *a* género, *de* especie *a* especie, *de* segundo término *a* cuarto término de una relación de proporcionalidad, y recíprocamente. Esta observación tiene largo alcance: como dirán los autores anglosajones, hacen falta siempre dos ideas para hacer una metáfora. Si hay siempre alguna especie de anfibología en la metáfora, al tomar una cosa por otra, por una especie de error calculado, el fenómeno es de naturaleza discursiva. Para afectar a una sola palabra, la metáfora tiene que alterar todo un sistema mediante una atribución aberrante. Al mismo tiempo la idea de transgresión categorial permite enriquecer la de desviación que nos pareció estar implicada en el proceso de transposición. La desviación, que parecía de orden puramente lexical, se une ahora a una extrapolación que amenaza la clasificación. Lo que queda por ver es la relación entre el reverso y el anverso del fenómeno: entre la desviación lógica y la producción de sentido designada por Aristóteles como epí-

²⁵ Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, pp. 16s, 33, 77-79, 152, 168, 206.

fora. Este problema no se resolverá de modo satisfactorio hasta que no se reconozca plenamente el carácter de enunciado que tiene la metáfora. Los aspectos nominales se podrán vincular entonces plenamente con la estructura discursiva (cf. *Estudio* IV, 5). Como luego veremos, el mismo Aristóteles invita a seguir este camino cuando, en la *Retórica*, relaciona la metáfora con la comparación (*eikón*), de aparente carácter discursivo.

Un segundo punto de reflexión nos lo ofrece la idea de transgresión categorial, entendida como desviación en relación con un orden lógico ya constituido, como desorden en la clasificación. Esta transgresión es interesante sólo porque crea sentido: como dice la *Retórica*, por la metáfora el poeta «nos instruye y nos enseña a través del género» (III 10, 1410 b 13). La sugerencia es entonces la siguiente: ¿no habrá que decir que la metáfora deshace un orden sólo para crear otro?, ¿que el error categorial es únicamente el reverso de una lógica del descubrimiento? La relación establecida por Max Black entre modelo y metáfora²⁶, es decir, entre un concepto epistemológico y un concepto poético, nos permitirá explotar a fondo esta idea que se opone frontalmente a cualquier reducción de la metáfora a un simple «adorno». Si llegamos hasta el fondo de esta sugerencia, hay que decir que la metáfora comporta una información porque «re-describe» la realidad. La transgresión categorial sería entonces un intermedio de destrucción entre descripción y redescipción. Más adelante estudiaremos esta función heurística de la metáfora; función que sólo podrá descubrirse una vez reconocidos no sólo el carácter de enunciado que tiene la metáfora, sino también su pertenencia al orden del discurso y de la obra total.

Una tercera hipótesis, más atrevida, emerge en el horizonte de la anterior. Si la metáfora proviene de una heurística del pensamiento, ¿no se puede suponer que el procedimiento que altera y cambia un determinado orden lógico, una jerarquía conceptual, una disposición concreta, se identifica con el método que da origen a toda clasificación? Es verdad que no conocemos otro funcionamiento del lenguaje fuera del que ya posee un orden establecido; la metáfora no engendra un orden nuevo si no es en cuanto produce desviaciones en un orden anterior; sin embargo, ¿no se podría pensar que el orden nace de la misma manera que cambia?; ¿no existirá una «metafórica», según la expresión de

²⁶ Max Black, *Models and Metaphors* (Itaca 1962). Sobre modelo y redescipción, cf. *Estudio* VII, 4.

Gadamer²⁷, que actúa en el origen del pensamiento lógico, en la raíz de toda clasificación? Esta hipótesis va más lejos que todas las anteriores, que presuponen, para el funcionamiento de la metáfora, un lenguaje ya constituido. La noción de desviación depende de este presupuesto; igualmente la oposición, introducida por el mismo Aristóteles, entre lenguaje «ordinario» y lenguaje «extraño» o «raro»; y, con mayor razón, la oposición introducida posteriormente entre lenguaje «propio» y «figurado». La idea de una metafórica inicial destruye toda clase de oposición entre lenguaje propio y lenguaje figurado, entre ordinario y extraño, entre el orden y su transgresión; y sugiere la idea de que el orden mismo procede de la constitución metafórica de campos que son los que dan origen a los géneros y las especies.

Esta hipótesis ¿va más allá de lo que consiente el análisis de Aristóteles? Si tomamos como patrón la definición explícita de la metáfora como epífora del nombre, y si admitimos como criterio de la epífora la oposición decidida entre uso corriente y uso extraño, es claro que sí. Pero si tenemos en cuenta todo lo que, en el mismo análisis de Aristóteles, queda fuera de esta definición explícita y de este criterio definido, la respuesta será negativa. Sin embargo, una observación de Aristóteles, que he mantenido en reserva hasta este momento, parece autorizar la audacia de nuestra hipótesis más radical: «Es importante, además, emplear convenientemente cada uno de los modos de expresión de que hablamos, nombres dobles por ejemplo, o palabras relevantes; pero lo más importante de todo es descollar en las metáforas (literalmente: ser metafórico —*to metaphorikon einai*). En efecto, es la única cosa que no se puede recibir de otro, y es un indicio de dones naturales (*euphyias*); pues construir bien las metáforas (literalmente: metaforizar bien —*eu metapherein*) es percibir bien las semejanzas» (*to to homoion theôrein*) (*Poética*, 1459 a 4-8).

Hay que notar varias cosas en este texto: a) la metáfora se convierte en verbo: «metaforizar»; también se habla del problema del uso (*chrêsthai*, a 5); el proceso prevalece sobre el resultado; b) además, a la cuestión del uso se añade el adjetivo «conveniente» (*prepontôs chrêsthai*): se trata de «metaforizar bien», «servirse de modo conveniente» de los procedimientos de la *lexis*; al mismo tiempo se presenta al sujeto del uso: él es el llamado

²⁷ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Sobre la metafórica, cf. pp. 71, 406s.

a poner en práctica «lo más importante», el «ser metafórico»; él es el que puede aprender o no; c) pero precisamente metafórico bien no se aprende; es un don del genio, de la naturaleza (*euphyias te sêmeion estin*): ¿no nos hallamos aquí en el plano del descubrimiento, de esa heurística de la que decíamos que no viola un orden más que para crear otro, que no destruye sino para redescubrir? No hay reglas para inventar; la teoría moderna de la invención lo confirma. No hay normas para elaborar buenas hipótesis: las hay únicamente para darles validez²⁸; d) pero, ¿por qué no se puede aprender a «ser metafórico»? Porque «metaforizar bien» es «percibir lo semejante». Esta observación puede parecer sorprendente. Nunca hasta ahora se había hablado de semejanza sino indirectamente, a través de la cuarta clase de metáfora, la metáfora por analogía, cuyo análisis consiste en descubrir una identidad o una similitud entre dos relaciones. ¿No debemos suponer que la semejanza actúa en las cuatro clases de metáfora como un principio positivo cuyo negativo es la transgresión categorial? 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. Pero que el descubrimiento propio de esta metafórica fundamental sea el de la semejanza exige una demostración especial que tenemos que dejar para un estudio ulterior²⁹.

3. Un enigma: metáfora y comparación (*eikôn*)

La *Retórica* plantea un pequeño enigma: ¿por qué este tratado, que declara no añadir nada a la definición que la *Poética* nos da de la metáfora, presenta en el capítulo IV un paralelo entre metáfora y comparación (*eikôn*), que no se encuentra en la *Poética*?³⁰ El enigma carece de importancia si nos limitamos a cuestiones puramente históricas de prioridad o dependencia dentro de la obra total de Aristóteles. En cambio, está lleno de ense-

²⁸ E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, 169s.

²⁹ Reanudaremos el estudio de la interpretación y la discusión de la teoría aristotélica sobre la semejanza, desde un punto de vista menos histórico y más sistemático, en el *Estudio IV*.

³⁰ La obra de McCall, citada anteriormente (p. 23, n. 10), dedica un capítulo entero al *eikôn* en Aristóteles (24-53; cf. también E. M. Cope, *Introduction to the Rhetoric of Aristotle*, 290-292).

ñanzas para una investigación como la nuestra, atenta a recoger los menores detalles de una interpretación de la metáfora en términos de discurso, opuesta a la definición explícita en términos de nombre y de denominación. El rasgo esencial de la comparación es, en efecto, su carácter discursivo: «como un león, se abalanzó». Para hacer una comparación se necesitan dos términos, igualmente presentes en el discurso: «como un león» no establece una comparación; digamos, anticipando la terminología de I. A. Richards, que le falta un «dato» (*tenor*): Aquiles se abalanza, y una «transmisión» (*vehicle*): como un león (cf. *Estudio* III, 2). Se puede descubrir la presencia implícita de este momento discursivo en la noción de epífora (la transposición de un polo al otro); actúa tanto en la transposición categorial (dar al género el nombre de la especie, etc.) como en la transposición por analogía (reemplazar el cuarto término de la proporción por el segundo). Los modernos dirán que hacer una metáfora es ver dos cosas en una sola; con ello permanecen fieles a este rasgo que la comparación pone de manifiesto y que la definición de la metáfora como epífora del nombre podría ocultar; si, formalmente, la metáfora es una desviación con respecto al uso corriente de las palabras, desde el punto de vista dinámico, procede de una relación entre la cosa que se quiere nombrar y la cosa extraña cuyo nombre se toma para aplicarlo a la primera. La comparación explícita esta relación subyacente.

Se podrá objetar que no es intención expresa de Aristóteles explicar aquí la metáfora por la comparación, sino la comparación por la metáfora. Efectivamente, seis veces señala Aristóteles la subordinación de la comparación a la metáfora³¹. Este detalle adquiere mayor relieve porque la tradición retórica posterior no seguirá a Aristóteles en este punto³². Esta subordinación se opera por varios caminos convergentes.

³¹ McCall, *op. cit.*, 51, cita III 4, 1406 a 20; III 4, 1406 b 25-26; III 4, 1407 a 14-15; III 10, 1410 b 17-18; III 11, 1412 b 34-35; III 11, 1413 a 15-16.

³² Mientras E. M. Cope distinguía una perfecta reciprocidad entre la definición que hace del *simile* una «extended metaphor» y la de Cicerón y Quintiliano que hacen de la metáfora un «contracted simile» (*op. cit.*, 299), McCall (*op. cit.*, 51) insiste en la «inversión» operada por la tradición posterior; el caso de Quintiliano (*ibid.*, c. VII, 178-239) es particularmente llamativo; en él se lee: *In totum autem metaphora brevior est similitudo*: «la metáfora es en definitiva una forma abreviada de semejanza», *De Institutione Oratoria Libri Duodecim*, VIII 6, 8-9. McCall observa que la expresión es más fuerte que si Quintiliano se hubiese limitado a

En primer lugar, se desmembra todo el ámbito de la comparación: una parte, con el nombre de «*parabolê*», se une a la teoría de la «prueba», que ocupa el Libro I de la *Retórica*; consiste en la ilustración mediante ejemplos tomados de la historia, o del orden de la ficción³³; la segunda parte, con el nombre de *eikôn*, se relaciona con la teoría de la *lexis* y se sitúa en la perspectiva de la metáfora.

En segundo lugar, la singular afinidad entre comparación y metáfora proporcional asegura la inserción de la comparación en el campo de la metáfora: «Las comparaciones son en cierta manera, como hemos dicho antes (cf. 1406 *b* 20 y 1410 *b* 18-19), metáforas; porque constan siempre de dos términos [literalmente: se dicen a partir de dos], como la metáfora por analogía; por ejemplo, decimos que el escudo es la copa de Marte, y el arco, una *phorminx* sin cuerdas» (III 11, 1412 *b* 34-1413 *a* 2). La metáfora proporcional, en efecto, denomina el cuarto término a partir del segundo, por elisión de la comparación compleja que actúa no entre las cosas mismas, sino entre sus relaciones de dos en dos; en este sentido la metáfora de proporción no es simple, como cuando llamamos a Aquiles un león. Por tanto, la simplicidad de la comparación, en contraste con la complejidad de la proporción a cuatro términos, no consiste en la simplicidad de una sola palabra, sino en la simple relación de dos términos³⁴,

decir: *brevior est quam similitudo*, o *brevior est similitudo*. En efecto, esta expresión habría «colocado metáfora y *similitudo* en un mismo plano» (*op. cit.*, 230). Es verdad que esta lectura es impugnada por Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, 54, n. 1, quien invoca la edición de 1527 de París que escribe *brevior quam similitudo*. Si fuera así, «la explicación clásica de la metáfora tendría su origen en una corrupción del texto de Quintiliano» (*ibid.*). La constante tradición posaristotélica da poco crédito a esta hipótesis. Volveremos sobre el fondo concerniente a las relaciones entre metáfora y comparación cuando veamos los trabajos de Le Guern (*Estudio VI*, 1).

³³ El *Paradeigma* —lo hemos visto antes (p. 21, n. 9)— se distingue del *enthyméma* como una inducción verosímil de una deducción verosímil. El *paradeigma* se subdivide en ejemplo efectivo (o histórico) y en ejemplo ficticio. Este se subdivide a su vez en *parabolê* y *logoi*: por ejemplo, las fábulas de Esopo (*Retórica*, II 20, 1393 *a* 28-31). La oposición más importante tiene lugar entre el ejemplo histórico, al que se reduce el *paradeigma*, y el paralelo ilustrativo, que constituye lo esencial de la *parabolê*. La unidad entre ejemplo histórico y comparación ficticia es puramente epistemológica: son dos formas de persuasión o de prueba. Cf. McCall, *op. cit.*, 24-29.

³⁴ Este adjetivo *haploun* (simple) crea diversas dificultades de interpretación e incluso de traducción. Parece contradictorio hablar de compara-

que es la relación en la que desemboca la metáfora proporcional: «El escudo es la copa de Marte.» De esta forma la metáfora por analogía tiende a identificarse con el *eikôn*; y la supremacía de la metáfora sobre el *eikôn* queda, si no invertida, al menos «modificada» (*ibid.*). Pero la relación se puede invertir con tanta facilidad porque el *eikôn* «se expresa siempre a partir de dos»³⁵, lo mismo que la metáfora por analogía.

Por último, el análisis gramatical de la comparación confirma su dependencia con respecto a la metáfora en general; la única diferencia entre una y otra reside en la presencia o ausencia de un término de comparación; éste es el caso de la partícula «como» (*hós*), en todas las citas de *Retórica* III 4; y es también el caso de la cita de Homero, inexacta por cierto, a propósito del verbo comparativo «comparar» o del adjetivo comparativo «semejante», etc.³⁶. Para Aristóteles, la ausencia del término de compa-

ción simple cuando, por otra parte, se afirma que ella «se dice a partir de dos». Sin duda, hay que entender que la comparación es «simple» en relación con la metáfora proporcional que se compone de dos relaciones y de cuatro términos, ya que la comparación sólo implica una relación y dos términos; McCall (46-47) discute las interpretaciones de Cope y de Roberts. Por mi parte, no veo contradicción en llamar simple a la expresión «un escudo es una copa», en la que faltan los términos Marte y Baco. Esto no impide que esté compuesta de dos términos.

³⁵ E. M. Cope (*The Rhetoric of Aristotle, Commentary*, v. III, ad III 10, 11) traduce: «*Similes... are composed of (or expressed in) two terms, just like the proportional metaphors*» (137). Y comenta: «*The difference between a simile and a metaphor is —besides the greater detail of the former, the simile being a metaphor writ large— that it always distinctly expresses the two terms that are being compared, bringing them into apparent contrast; the metaphor, on the other hand, substituting by transfer the one notion for the other of the two compared, identifies them as it were in one image, and expresses both in a single word, leaving the comparison between the object illustrated and the analogous notion which throws a new light upon it, to suggest itself from the manifest correspondence to the hearer*» (137-138). Mc Call traduce, al contrario, «*involves two relations*» (45) por causa de la relación con la metáfora proporcional. Remite a *Ret.*, III 4, 1407 a 15-18 que insiste en la reversibilidad de la metáfora proporcional; si se puede llamar al cuarto término con el nombre del segundo, también se debe poder hacer lo inverso: por ejemplo, si la copa es el escudo de Baco, el escudo puede llamarse también de modo apropiado la copa de Marte.

³⁶ Lo mismo en III 10: el ejemplo tomado de Pericles contiene expresamente las marcas de la comparación (*houtós... hósper*); en cambio, el ejemplo tomado de Leptines presenta la reducción metafórica: «Leptines decía sobre los espartanos que no se podía permitir que Grecia perdiera uno de sus ojos» (1411 a 2-5). También se tendrán en cuenta los ejemplos de III 11, 1413 a 2-13. Es verdad que las citas de Aristóteles son de

ración en la metáfora no implica que la metáfora sea una comparación abreviada, como se dirá a partir de Quintiliano, sino lo contrario, es decir, que la comparación es una metáfora desarrollada. La comparación dice «esto es como aquello»; la metáfora: «esto es aquello». Por tanto, no sólo la metáfora proporcional, sino cualquier metáfora, es una comparación implícita, en la medida en que la comparación es una metáfora desarrollada.

Por lo mismo, la subordinación expresa de la comparación a la metáfora sólo es posible porque la metáfora presenta en cortocircuito la polaridad de los términos comparados; cuando el poeta dice de Aquiles: «se abalanzó como un león», se trata de una comparación; si dice: «el león se abalanzó», es una metáfora; «como los dos son valientes, el poeta ha podido, por metáfora (literalmente: trasponiendo), llamar a Aquiles un león» (III 4, 1406 b 23). No se puede decir mejor que el elemento común a la metáfora y a la comparación es la asimilación que fundamenta la transposición de una denominación, la captación de una identidad en la diferencia de dos términos. Esta captación del género por medio de la semejanza hace a la metáfora realmente instructiva: «Pues cuando el poeta llama a la vejez brizna de paja, nos instruye e informa (*epoiêse mathêsin kai gnôsin*) por medio del género (*dia toû genous*)» (III 10, 1410 b 13-14). Precisamente en esto radica la primacía de la metáfora sobre la comparación: en que la supera en elegancia (*asteia*) (volveremos sobre esta «virtud» de finura y brillantez de la metáfora): «La comparación es, como hemos dicho antes, una metáfora que sólo se diferencia por el modo de presentación (*prothesei*); también es menos grata, por ser una expresión demasiado larga; además, no se limita a decir esto es aquello; tampoco colma los deseos de búsqueda (*zetei*) del espíritu: ahora bien, lo que realmente nos proporciona nuevos conocimientos inmediatos es necesariamente el estilo elegante y los silogismos bien cuidados» (*ibid.*, 1410 b 17-21). La posibilidad de instrucción y el estímulo para la búsqueda, conte-

ordinario inexactas; entre las que se pueden verificar (*República*, V 469 d-e; VI 488 a-b; X 601 b), las dos primeras no contienen ni la conjunción ni el verbo ni el adjetivo de comparación («ved... una diferencia entre...», «imagina... esa especie de cosa sucediendo...»); sólo la tercera contiene un término de comparación: «... son semejantes a...»; pero la marca gramatical puede variar sin que se altere el sentido general de la comparación; así lo nota McCall, quien habla de un «*overall element of comparison*» (36) vinculado a la «*stylistic comparison*», en contraste con la comparación ilustrativa con valor de prueba.

nidos en una rápida confrontación de sujeto y predicado, se anulan en la comparación demasiado explícita que, en cierto modo, relaja el dinamismo inherente a la comparación por la explicitación del término medio. Los modernos sacarán el mayor partido posible de esta idea de colisión semántica que desemboca en la *controversion theory* de Beardsley (cf. *Estudio* III, 4). Ya Aristóteles advirtió que, bajo la epífora del vocablo extraño, actúa una atribución diferente: «esto (es) aquello»; sólo la comparación manifiesta explícitamente la razón de este fenómeno al desplegarlo como una *comparación expresa*.

Este es, a mi entender, el interés de la relación entre metáfora y comparación; desde el momento mismo en que Aristóteles subordina la comparación a la metáfora, descubre en ésta una atribución paradójica. Se podría, además, tomar en consideración una sugerencia hecha de pasada en la *Poética*, y que después no se tiene en cuenta: «Si el poeta escribiera con palabras no ordinarias (metáforas, vocablos raros, etc.), el resultado sería el enigma o el barbarismo; enigma, si se trata de metáforas; barbarismo, si de palabras raras; la esencia del enigma consiste en describir algo mediante una combinación verbalmente imposible; no se puede llegar al enigma mediante la simple combinación de palabras ordinarias, pero sí mediante combinación de metáforas» (*Poética*, 1458 a 23-33). Estas observaciones tienden, más bien, a disociar metáfora y enigma; pero el problema no existiría si ambos fenómenos no tuviesen un rasgo común; precisamente esa estructura común es la que subraya la *Retórica*, siempre bajo el aspecto de «virtud» de elegancia, de brillantez, de finura: «La mayor parte de las palabras elegantes (*asteia*) se forman por metáfora y provienen de una ilusión que antes se ha creado en el oyente: se da cuenta de que ha llegado a comprender cuando pasa al estado de ánimo opuesto al que tenía antes; el espíritu parece decir: 'sí, es verdad; yo estaba equivocado...'. Igualmente, los enigmas bien formulados agradan porque nos enseñan algo, y tienen forma de metáfora» (*Retórica*, III 11, 1412 a 19-26). Tenemos aquí, una vez más, la instrucción y la información unidas a una relación entre varios términos; esta relación en un primer momento sorprende, luego desorienta y, finalmente, descubre una afinidad oculta en la paradoja. Pero esta proximidad entre enigma y metáfora, ¿no tiene su fundamento en la denominación extraña «esto (es) aquello», que la comparación desarrolla y diluye al mismo tiempo, pero que la metáfora conserva

al escoger un atajo para su expresión? ³⁷. La desviación que afecta al uso de los nombres procede de la desviación de la misma atribución: es precisamente lo que el griego llama *para-doxa*, es decir, desviación con relación a una *doxa anterior* (III 11, 1412 a 16) ³⁸. Esta es la lección bien clara que el investigador teórico puede sacar de lo que para el historiador sigue siendo un enigma ³⁹.

En conclusión, la relación con la comparación permite volver al problema de la epífora. En primer lugar la transposición, igual que la comparación, se realiza entre dos términos; es un hecho de discurso antes de ser un hecho de denominación; de la epífora se puede decir también que se enuncia a partir de dos términos. En segundo lugar, la transposición se basa en la percepción de una semejanza que la comparación explícita mediante su característico término de comparación. El arte de la metáfora consiste siempre en una percepción de semejanzas; esto se confirma por su relación con la comparación que manifiesta en el lenguaje la referencia que actúa en la metáfora, sin ser enunciada. Diríamos que la comparación muestra el momento de semejanza, operativo, aun sin ser explícito, en la metáfora. El poeta, decía la *Poética*, es el que «percibe lo semejante» (*Poética*, 1459 a 8). «En filoso-

³⁷ Una filiación semejante fundamenta la relación sugerida entre proverbio (*paroimia*) y metáfora (III 11, 1413 a 17-20): son —se dice— metáforas de género a género; en efecto, el proverbio es una comparación entre dos órdenes de cosas (el hombre explotado por el huésped al que ha albergado en su casa, y la liebre que devora la cosecha del campesino que la ha introducido en sus tierras, III 11, *ibid.*). El «como» de la comparación puede eludirse de igual manera que en la metáfora, pero el resorte es el mismo: la relación es tanto más brillante cuanto más inesperada, incluso paradójica y desorientadora. Precisamente, esa misma paradoja, junto a una comparación expresa o implícita, constituye la sal de la hipérbole, que no es más que una comparación exagerada, forzada a pesar de diferencias evidentes; por eso, Aristóteles puede decir: «Hay también hipérbolés bien conocidas que son metáforas», III 11, 1413 a 21-22.

³⁸ En este sentido, las metáforas «ineditas» (*kaina*), según una designación tomada de Teodoro y que Aristóteles relaciona con las metáforas «paradójicas», no son metáforas por excepción, sino por excelencia (1412 a 26s).

³⁹ ¿Por qué dice Aristóteles que el *eikón* «tiene un carácter poético» (III 4, 1406 b 24), mientras que la *Poética* lo ignora? (El único empleo de la palabra *eikón* en la *Poética* no tiene nada que ver con la comparación, 1448 b 10, 15). ¿No surge el motivo cuando la *Poética* celebra «el arte de metaforizar bien» y lo asimila al poder de «percibir las semejanzas» (1459 a 5-8)? Debemos limitarnos a constatar que la *Poética* lo ignora: «*The odd absence of eikón from the Poetics must be left unresolved*» (McCall, *op. cit.*, 51).

fía, añade la *Retórica*, hay que tener también agudeza para percibir lo semejante incluso en las cosas más opuestas: así Arquitas decía que es lo mismo un árbitro que un altar, pues el malvado encuentra refugio en ambos; igualmente un ancla y un gancho son lo mismo, pues ambas cosas son parecidas, aunque difieren según lo alto y lo bajo» (III 11, 1412 a 10-15). Percibir, contemplar, ver lo semejante; tal es, para el poeta desde luego, pero también para el filósofo, el toque de inspiración de la metáfora que unirá la poética a la ontología.

4. El lugar «retórico» de la *lexis*

Una vez aclaradas la definición de la metáfora común a la *Poética* y a la *Retórica*, y la variante tan significativa de la *Retórica*, nos queda la tarea principal: examinar la función diferente que resulta de la distinta inserción de la *lexis* en la *Retórica* y en la *Poética*.

Comenzaremos por la *Retórica* cuyo lugar en el *corpus* aristotélico es más fácil de fijar. Ya hemos dicho al comienzo de este estudio que la retórica griega tenía un objetivo mucho más amplio y una organización interna más articulada que la retórica decadente. Como arte de la persuasión, orientada al dominio de la oratoria, abarcaba tres campos: argumentación, composición y elocución. Su reducción a esta última, y de ésta a una simple taxonomía de figuras, explica sin duda que la retórica haya perdido su vinculación con la lógica y con la misma filosofía, y se haya convertido en una disciplina errática y vacía que se extinguió el siglo pasado. Con Aristóteles se vive un período floreciente de la retórica; se trata de una esfera distinta de la filosofía, en cuanto que el orden de lo «persuasivo» como tal constituye el objeto de una *technê* específica; pero está sólidamente unida a la lógica gracias a la correlación entre el concepto de persuasión y el de verosimilitud. Nace así una retórica filosófica, es decir, basada y defendida por la misma filosofía. Nuestra tarea posterior consistirá en mostrar por qué caminos la teoría retórica de la metáfora queda vinculada a este proyecto filosófico.

El estatuto de la retórica como *technê* distinta no plantea problemas difíciles; Aristóteles ha procurado definir con exactitud lo que él llama *technê* en un texto clásico de sus *Éticas*⁴⁰; hay

⁴⁰ «Y puesto que la arquitectura es un arte, y esencialmente una cierta disposición para producir, acompañada de reglas, y que no existe

tantas *technai* como actividades creadoras; una *technê* es algo más elevado que una rutina o práctica empírica; a pesar de que hace relación a una producción, contiene un elemento especulativo: la investigación teórica sobre los medios aplicados a la producción; es un método; este rasgo la acerca a la ciencia más que a la rutina. La idea de que haya una técnica de la producción de los discursos puede conducir a un proyecto taxonómico como el que examinaremos en un estudio posterior; ¿no es semejante proyecto el estadio último de la tecnificación del discurso? No hay duda; pero, para Aristóteles, la autonomía de la *technê* importa menos que su relación con otras disciplinas del discurso y, sobre todo, con la de la prueba.

Esta relación queda asegurada por la conexión entre retórica y dialéctica; la visión genial de Aristóteles aparece indudablemente en haber encabezado su obra con una declaración que sitúa a la retórica en el movimiento de la lógica y, a través de ésta, de la filosofía: «La retórica es réplica (*antistrophos*) de la dialéctica» (1354 a 1). Ahora bien, la dialéctica comprende una teoría general de la argumentación en el orden de lo verosímil⁴¹. Esta es la problemática de la retórica planteada en términos lógicos; Aristóteles, como se sabe, se siente orgulloso de haber inventado el argumento demostrativo llamado silogismo. Pero a este argumento demostrativo corresponde el argumento verosímil de la dialéctica, llamada entimema. De este modo, la retórica se convierte en una técnica de la prueba: «Sólo las pruebas tienen un carácter técnico» (1354 a 13). Y como los entimemas son el

ningún arte que no sea una disposición para producir, acompañada de reglas, ni disposición alguna de este género que no sea un arte, habrá identidad entre arte y disposición para producir acompañada de reglas exactas. El arte concierne siempre a un devenir, y aplicarse a un arte, es considerar la manera de llevar a la existencia una de estas cosas que son susceptibles de ser o de no ser, pero cuyo principio de existencia reside en el artista y no en la cosa producida. El arte, en efecto, no concierne ni a las cosas que existen o se hacen necesariamente, ni tampoco a los seres naturales, que poseen en sí mismos su principio» (*Ética a Nicómaco*, VI 4, 1140 a 6-16).

⁴¹ Nunca subrayaríamos demasiado la degradación —«la pérdida de prestigio», dice Jacques Brunschwig en su *Introducción* a los *Tópicos* de Aristóteles— que sufrió la dialéctica al pasar de Platón a Aristóteles. Ciencia soberana y sinóptica en Platón, se convierte en Aristóteles en una mera teoría de la argumentación (cf. Pierre Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, 251-264. M. Gueroult, *Logique, argumentation et histoire de la philosophie chez Aristote*, en *Mélanges en hommage à Ch. Peirelman*).

«cuerpo de la prueba» (*ibid.*), toda la retórica debe centrarse en el poder persuasivo que se vincula a este modo de prueba. Una retórica que se ciñera únicamente a los procedimientos susceptibles de actuar sobre las pasiones del juez pecaría de subjetivista: no daría razón de las pruebas técnicas, que son las que hacen a un sujeto «hábil en el entimema» (I 1,1354 b 21); y un poco más adelante añade: «ya que, evidentemente, el método propio de la técnica no descansa más que en las pruebas... la prueba es cierta clase de demostración..., la demostración retórica es el entimema..., el entimema es un silogismo especial, etc.» (I 1, 1355 a 3-5).

Esto no significa que la retórica no se distinga en absoluto de la dialéctica. Es cierto que tiene rasgos parecidos; trata de opiniones aceptadas por la mayoría⁴², no precisa ninguna competencia, ya que cualquiera está capacitado para discutir un argumento, para acusar y para defenderse. Pero difiere de ella por otros matices. En primer lugar, la retórica se aplica a situaciones concretas: la deliberación de una asamblea política, el juicio de un tribunal, el ejercicio público de la alabanza y de la crítica; estos tres tipos de situación de discurso definen los tres géneros de la retórica: deliberativo, judicial y epidíctico. Si la retórica anterior había favorecido al segundo, porque los medios de influir en el juez aparecen allí bien claros, una retórica basada en el arte de la prueba tendrá que estar atenta a cualquier circunstancia que exija una apreciación (*krisis*, I 1, 1354 b 5). De ahí, el segundo rasgo: el arte se orienta hacia apreciaciones sobre cosas concretas.

Además, la retórica no puede convertirse en una disciplina puramente argumentativa, porque se dirige al oyente; por eso,

⁴² Los *endoxa* de la *Retórica*, I 1, 1355 b 17 aparecen definidos precisamente en *Tópicos*, I 10, 104 a 8: «Una premisa dialéctica consiste en poner en forma interrogativa una idea admitida (*endoxos*) por todos los hombres, o por casi todos, o por los de mente clara y, entre estos últimos, por todos o casi todos, o por los más conocidos, excepción hecha de las paradojas. Pues una idea, propia de una mente clara, tiene todas las probabilidades de ser aceptada, siempre que no contradiga a la de la opinión media» (trad. J. Brunschwig (París 1967). Los *endoxa* son ideas admitidas en el «juego de dos» que crea la discusión dialéctica (J. Brunschwig, *op. cit.*, XXIII). Este carácter de las premisas crea la diferencia entre el silogismo demostrativo, cuyas premisas son intrínsecamente verdaderas, y el silogismo dialéctico, de premisas «realmente aprobadas» (*ibid.*, XXIV), lo que los opone por otra parte a las premisas «aparentemente endoxales», que vuelven al razonamiento materialmente erístico.

no puede olvidar el carácter del orador y la disposición del auditorio; en una palabra, se sitúa en la dimensión intersubjetiva y dialogal del uso público del discurso. De ello se deduce que la consideración de las emociones, de las pasiones, de las costumbres, de las creencias compete a la retórica aun cuando no debe suplantar la prioridad del argumento verosímil; el argumento propiamente retórico tiene en cuenta a la vez el grado de verosimilitud de lo que se discute y el valor persuasivo que afecta al locutor y al oyente.

Este rasgo nos lleva por sí mismo al último: la retórica no puede convertirse en una técnica vacía y formal a causa de su vinculación con los contenidos de las opiniones más probables, es decir, admitidas o aprobadas por la mayoría; el caso es que esta vinculación de la retórica con unos contenidos no sometidos a crítica puede convertirla en una especie de ciencia popular. Precisamente por esa vinculación a *ideas admitidas*, la retórica se dispersa en una serie de «tópicos» de argumentación que constituyen para el orador otras tantas fórmulas que le protegen contra cualquier sorpresa en el combate verbal⁴³. Esta conjunción de la retórica con la tópica fue, sin duda, una de las causas de su muerte. Posiblemente la retórica murió en el siglo XIX por un exceso de formalismo; pero lo paradójico es que estaba ya condenada por su exceso de contenido; así, el Libro II de la *Retórica* abunda en una psicología que Kant hubiera llamado «popular», en una moral «popular», en una política «popular»; esta tenden-

⁴³ J. Brunshwig relaciona de la siguiente forma el problema de los «lugares» (*topoi*) con el del razonamiento dialéctico: «En una primera aproximación, los lugares pueden describirse como reglas, o si se quiere como recetas de argumentación destinadas a dotar de instrumentos eficaces una actividad muy determinada, la de la discusión dialéctica» (IX). El autor añade: «Estrechamente solidarios de la actividad que pretenden llevar del rango de práctica ciega al de arte metódico, los *Tópicos*, *vademecum* del perfecto dialéctico, corren el riesgo de parecer como un arte de ganar en un juego al que ya nadie juega» (IX). Pero entonces ¿por qué hablar de *lugares* para designar esta «máquina de hacer premisas a partir de una conclusión dada» (*ibid.*, XXXIX)? Se puede insistir en el hecho de que los lugares son dispersos o en el hecho de que cada uno tiene una función de agrupamiento. En efecto, por un lado, se puede insistir en el carácter «no sistemático y como acéfalo del pensamiento lógico» (*ibid.*, XIV), en régimen dialéctico, y en el carácter aislado de las unidades así marcadas. Pero se puede señalar también, siguiendo la *Retórica*, II 26, 1403 a 17, que los lugares son cada uno «bases sobre las que se ordenan muchos entimemas». Realizan esta función unificadora, sucesivamente, la tópica del accidente, la del género, la de lo propio (Libro V) y la de la definición.

cia de la retórica a identificarse con una antropología decadente plantea un serio problema que puede repercutir en la misma metáfora. La solidaridad entre la retórica y la tópica —y, a través de ellas, la connivencia entre la retórica y una antropología decadente—, ¿no implica que el gusto de expresarse con parábolas, comparaciones, proverbios y metáforas procede de esta misma combinación de retórica y de tópica? Habrá que tener presente esta cuestión. Pero antes de anunciar la muerte de la retórica, esta alianza le asegura un contenido cultural. La retórica no se origina en un vacío de saber, sino en una plenitud de opinión. Por tanto, metáforas y proverbios —al menos los ya «consagrados»— se inspiran en el acervo de la sabiduría popular. Esta reserva es importante, ya que precisamente esta tipología del discurso da a la consideración retórica de la *lexis* y de la metáfora un trasfondo y un sabor distintos de los de la *Poética*.

Todos estos rasgos característicos quedan reflejados en la definición aristotélica de retórica: «Facultad de descubrir especulativamente lo que, en cada caso, puede ser apto para persuadir» (1355 b 25-26 y 1356 a 19-20). Es una disciplina teórica, pero de tema indeterminado, medida por el criterio (neutro) de lo *pithanon*, es decir, de lo *persuasivo como tal*. Este adjetivo sustantivado conserva la idea primitiva de la retórica, la de persuadir, pero expresa el desplazamiento hacia una técnica de la prueba; a este respecto es muy significativo el parentesco (que la semántica francesa no puede mantener) entre *pithanon* y *pisteis*; en griego, la expresión «pruebas» (*pisteis*, en plural) indica una prioridad del argumento objetivo sobre la finalidad intersubjetiva de la persuasión. Con todo, no queda abolida la noción inicial de persuadir; simplemente está rectificada: en particular, la orientación del argumento hacia el oyente (lo que demuestra que todo discurso va dirigido a alguien) y la adherencia de la argumentación a los contenidos de la *tópica* impiden que «lo persuasivo como tal» se resuelva en una lógica de lo probable. Por tanto, la retórica seguirá siendo, a lo sumo, «la antístrofa» de la dialéctica, pero no se disolverá en ella.

Ahora ya es posible esbozar una teoría propiamente retórica de la *lexis*, y por lo mismo de la metáfora, ya que ésta es uno de sus procedimientos.

Digamos, ante todo, que la función retórica y la función poética de la metáfora no coinciden: «Una es la *lexis* de la prosa (Aristóteles dice del *logos*, opuesto en este contexto a *poiêsis*),

otra la de la poesía» (III 1, 1404 a 28)⁴⁴. Desgraciadamente, observa Aristóteles, la teoría de la *lexis* poética está más adelantada que la del discurso público⁴⁵. Importa, pues, llenar este retraso, o más bien esta laguna. La tarea no es fácil: ya hemos dicho antes que la *argumentación*, la *elocución* y la *composición* eran las tres partes de la retórica. Pero si la retórica no se identifica en absoluto con la teoría de la elocución, que no es más que una parte, podemos preguntarnos si no tiene una relación privilegiada con el «descubrimiento» (*eurêsis*) de los argumentos por el orador, es decir, con la primera parte. ¿No se ha dicho que todo lo que concierne a la prueba es exterior o accesorio? (I 1, 1354 b 17). ¿No confirma el Libro III este privilegio, al afirmar que «las únicas armas con que es justo disputar son los hechos, de modo que todo lo que no es la demostración es superfluo?» (III 1, 1404 a 5-7). Parece, pues, que únicamente en razón de la «imperfección del oyente» (III 1, 1404 a 8) habrá que detenerse en estas consideraciones externas.

Nadie duda que la conexión entre la teoría de la *lexis* y el resto del tratado, centrado en la argumentación, es muy débil. Pero no hay que confundir lo que quizá no sea más que un accidente de composición del tratado de Aristóteles con la ausencia de conexión lógica entre *pisteis* y *lexis*; «no basta con tener argumentos que presentar, es necesario también proponerlos de manera convincente, y esto contribuye en gran manera a que el discurso aparezca con un carácter determinado» (III 1, 1403 b 15-18). Aquí tenemos que examinar la conexión entre este *aparecer* del discurso y el discurso mismo, porque en ello está en germen el destino mismo de la idea de figura (cf. *Estudio V*, 2). El «cómo» del discurso es distinto del «qué». Volviendo más tarde sobre esta distinción, Aristóteles opone la composición por medio de la *lexis* a las «cosas mismas» (*ta pragmata*) III 1,

⁴⁴ I. Düring, *Aristoteles, Darstellung und Interpretation seines Denkens* (Heidelberg 1966), aprovecha esta oposición entre prosa y poesía para llamar a la *Retórica* III «die Schrift von der Prosa» (149s). Sin olvidar la definición de *Poética*, 1450 b 13-15, que identifica la *lexis* con la expresión verbal del pensamiento, I. Düring observa que, en el contexto de la *Retórica*, la *lexis* tiende a igualarse con *die literarische Kunstprosa* (150), sin reducirse sin embargo a una teoría de los géneros del estilo (*charaktêres* o *genera dicendi*) que es una creación helenística.

⁴⁵ Son interesantes las razones de este adelanto: «el primer empujón, como era natural, lo dieron los poetas: de hecho, las palabras son imitaciones, y dentro de nuestros órganos, la voz es el más apropiado para la imitación» (*Retórica*, III 1404 a 20-22).

1403 *b* 19-20). El «aparecer» del discurso no es algo exterior a él, como lo es la simple *pronunciatio* y *actio* (*hypokrisis*, III 1, 1403 *b* 21-35; «delivery», según la traducción de Cope; «action», según Dufour-Wartelle), que concierne únicamente al uso de la voz, como en la tragedia (la *Poética* distingue igualmente la *lexis* de la simple escenificación). Es indispensable buscar una manifestación más íntimamente ligada al movimiento de la acción de persuadir y al argumento del que se ha dicho que era «el cuerpo de la prueba». La *lexis* sería, más bien, una especie de manifestación del pensamiento, unida a todo proyecto de instrucción (*didaskalia*): «en la demostración (*pros to delósai*) hay cierta diferencia entre exponer de una manera o de otra» (III 1, 1404 *a* 9-10). Cuando lo único que importa es la prueba, como en geometría, nos desentendemos de la *lexis*; pero cuando la relación con el oyente pasa a primer plano, la *lexis* es vital para la enseñanza.

Por tanto, la teoría de la *lexis* parece muy poco vinculada al tema conductor de la *Retórica*; algo más fuerte, según veremos, es su conexión con la *Poética*, que considera claramente a la *lexis* como una «parte de la tragedia», es decir, del poema. En poesía se puede concebir la forma o la figura del mensaje compenetrada con su sentido para formar una unidad semejante a la de una escultura⁴⁶. En elocuencia, la forma de expresarse conserva un carácter extrínseco y variable. Hasta se puede aventurar la hipótesis de que la elocuencia, es decir, el uso público de la palabra, lleva implícita la tendencia a disociar el estilo de la prueba. Al mismo tiempo, la falta de consistencia del vínculo entre un tratado sobre la argumentación y otro sobre la elocución o el estilo revela algo de la inestabilidad de la misma retórica, forzada por la contradicción interna del intento mismo de persuadir. Colocada entre dos límites que le son exteriores (la lógica y la violencia) oscila entre los dos polos que la constituyen: la prueba y la persuasión. Cuando la persuasión se libera de la preocupación de la prueba, predomina en ella el deseo de seducir y de agradar, y el mismo estilo deja de ser figura, en una acepción corpórea, para convertirse en adorno, en el sentido «cosmético» del término. Pero esta posibilidad se halla inscrita desde el comienzo en el proyecto retórico; aparece de nuevo en el mismo corazón del tratado de Aristóteles: en la medida en que

⁴⁶ Estudiaremos más adelante la adherencia del sentido a lo sensible en poesía (*Estudio* VI, 2).

la elocución exterioriza el discurso, lo hace manifiesto, tiende a librar el deseo de «agradar» del de «argumentar». Esto sucede, sin duda, porque la escritura constituye una exteriorización de segundo grado, razón por la cual este divorcio aparece particularmente amenazador: «Efectivamente, los discursos escritos producen mayor efecto por su estilo que por su pensamiento» (III 1, 1404 a 18-19).

¿Qué diremos ahora de los rasgos propiamente retóricos de la metáfora? ¿Proyectan alguna luz sobre esa función manifiesta de la *lexis*? Y recíprocamente, ¿refleja ésta algo de las contradicciones íntimas de la elocuencia?

Al ser la retórica arte del «bien»-decir, sus normas se refieren al uso correcto y están en relación con las del discurso público en general; estas últimas constituyen lo que Aristóteles llama las «virtudes» (excelencias o méritos) de la *lexis* y orientan la llamada estrategia de persuasión del discurso público. Este concepto de «virtudes de la *lexis*» es tan importante, que constituye el hilo conductor del análisis de la *Retórica* III. Las virtudes que conciernen más específicamente a la metáfora son la «claridad» (III 2, 1), el «calor» (opuesto a la «frialdad», III 3, 1), el «tono» (III 6), la «conveniencia» (III 7, 1), y sobre todo «las palabras escogidas» (III 10, 1)⁴⁷.

La claridad es evidentemente la piedra de toque para el uso de la metáfora; clara es la expresión que «muestra» (*dêloi*); pero son las palabras en su uso corriente (*ta kyria*) las que crean la claridad del estilo; al apartarse⁴⁸ de este uso confieren a la *lexis* un carácter «más noble» (III 2, 1404 b 9); ocurre aquí lo mismo que en un lenguaje «extraño» (*xenen*) (III 2, 1404 b 10) con respecto a los ciudadanos corrientes; estos giros de

⁴⁷ Cope, en su *Introduction to Aristotle's Rhetoric*, observa que si el manual es ya corriente en tiempos de Aristóteles, la división en cuatro «excelencias» —«purity, perspicuity, ornament and propriety»— no está hecha con esmero, ni el orden seguido con rigor (279). El hilo se rompe muy a menudo, por ejemplo por el estudio de la similitud, o por consideraciones que difícilmente se pueden enmarcar en una enumeración de las virtudes de la *lexis*, como las notas sobre el «esquema» de la *lexis* (ritmo, estilo coordinado y periódico) (III 8 y 9).

⁴⁸ El verbo que designa la desviación —*exallattó, exallaxai*— aparece dos veces: III 2, 1404 b 8: «Apartar una palabra de su sentido ordinario»; III 2, 1404 b 30: «Nos apartamos de la conveniencia para alcanzar más grandeza.» Siempre un uso extraño se opone a un uso ordinario y doméstico (*to de kyrion kai to oikeion*) (III 2, 1404 b 32) o conveniente (*prepon*) (III 2, 1404 b 30).

lenguaje dan también un aspecto extraño al discurso; «pues se admira lo insólito, y lo que excita la admiración es igualmente grato» (1404 *b* 12). En realidad, estas observaciones convienen mejor a la poesía que a la prosa; en poesía, elevación y distinción se acomodan perfectamente a los temas e incluso a los personajes extraordinarios: «En la prosa, tales procedimientos sólo raras veces resultan apropiados, porque el tema es aquí menos elevado» (III 2, 1404 *b* 14-15). El lenguaje retórico actúa, pues, como el lenguaje poético, pero en una escala inferior. Con esta salvedad, se puede decir que el «mérito principal del discurso retórico» estriba en dar un aire «extraño» al discurso, disimulando el procedimiento. Por tanto, el estilo retórico mezclará, en la debida proporción, claridad, agrado, aspecto extraño.

A este aspecto «extraño», opuesto de esta manera a la exigencia de claridad, contribuye el juego de la distancia y de la afinidad a la que hemos aludido anteriormente al tratar de las relaciones de género en la transposición metafórica; por tanto, también el carácter enigmático de las buenas metáforas (III 2, 1405 *b* 3-5)⁴⁹.

La segunda virtud se presenta negativamente⁵⁰: la *Retórica* (III 3, 1), al hablar de la «frialidad» en el estilo, considera, entre sus causas, el uso inadecuado e impertinente de las metáforas poéticas en prosa; el estilo noble y trágico, las metáforas rebuscadas y, por lo tanto, oscuras (como cuando Gorgias habla de acontecimientos «pálidos y sangrientos», III 3, 1406 *b* 9); en prosa no hay que ser «excesivamente poético» (*ibid.*). ¿Cuál es, pues, el criterio? Aristóteles no duda un momento: «Todas estas expresiones son impropias de la persuasión» (*apithana*, 1406 *b* 14)⁵¹.

⁴⁹ Es más difícil relacionar con este tema de la «claridad» lo que se dice después acerca de la «belleza» que deben tener las palabras: la belleza de una palabra —se dice— reside «en los sonidos o en la cosa significada»; lo mismo sucede con la «fealdad» (III 2, 1405 *b* 6-7). Y más tarde: las metáforas deben, pues, derivarse «de cosas que son bellas o por el sonido o por la significación, o para la vista, o para algún otro sentido» (1405 *b* 17-18). Parece que la función de agradar predomina sobre la de significar indirectamente. La polaridad claridad-belleza reflejaría algo de la tensión, propia de la elocuencia, evocada anteriormente.

⁵⁰ Para E. Cope, este desarrollo sobre los defectos de estilo o las faltas de gusto no implica la introducción de una excelencia específica que sería el «calor» en el estilo (*Introducción...*, 286-290).

⁵¹ El mismo argumento —evitar lo que sería demasiado poético— se aplica a las metáforas que tienen la función del eufemismo y en general a las circunlocuciones (III 6, 1407 *b* 32-35).

La virtud de «conveniencia» o de «propiedad» (III 7) brinda una nueva ocasión para subrayar la diferencia entre prosa y poesía. Hay que señalar que Aristóteles llama «proporción» (*to analogon*) a esa propiedad que debe tener el estilo de «convenir» al tema que trata. Lo que conviene a la prosa no es lo que conviene a la poesía, pues «ésta es inspirada» (*entheon*) (III 7, 1408 *b* 18).

Con todo, la reflexión sobre la elegancia y la vivacidad de expresión (literalmente: el estilo «fino» —*asteion*— opuesto al habla popular) (III 10) es la que da ocasión a las observaciones más interesantes sobre el uso retórico de la metáfora⁵². A él vincula Aristóteles, de un modo especial, el valor *instructivo* de la misma. Esta virtud corresponde efectivamente al placer de aprender que procede de la impresión de sorpresa. Ahora bien, la metáfora tiene como función instruir mediante una relación imprevista entre cosas que parecían en principio totalmente ajenas: «Aprender con facilidad agrada lógicamente a todos los hombres; los nombres poseen una significación determinada, de modo que aquellos que nos permiten aprender resultan agradables. Si los *glosemas* nos son desconocidos, conocemos en cambio las palabras usuales; pero es la metáfora, sobre todo, la que produce el efecto indicado; así, cuando el poeta llama a la vejez brizna de paja, transmite una enseñanza y un conocimiento por medio del género; ya que ambas (vejez y paja) han perdido sus flores» (*Retórica*, III 10, 1410 *b* 10-15). Además, Aristóteles atribuye a esta misma virtud de elegancia la superioridad de la metáfora sobre la comparación: más densa, más breve que la comparación, la metáfora sorprende y proporciona una instrucción rápida; en esta estrategia, la sorpresa, unida a la disimulación, desempeña el papel decisivo.

A este mismo rasgo atribuye Aristóteles una peculiaridad de la metáfora no expuesta todavía y que a primera vista parece un poco discordante. La metáfora «hace imagen (literalmente: pone ante los ojos)» (III 10, 1410 *b* 33); dicho de otro modo, da a la captación del género esa coloración concreta que los modernos llamarán estilo gráfico, estilo figurado. Es verdad que Aristóteles no emplea en absoluto la palabra *eikón* en el sentido en que, desde Charles Sanders Peirce, solemos hablar del aspecto icónico de la metáfora. Pero está ya en él la *idea* de que la metáfora des-

⁵² El comentario de Cope es particularmente brillante y... *asteion* (316-323).

cribe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto. ¿Cómo relaciona Aristóteles este poder de «poner ante los ojos» con la agudeza? A través del carácter de toda metáfora que consiste en mostrar, en «hacer ver». Ahora bien, este rasgo nos lleva de nuevo al núcleo del problema de la *lexis*, cuya función consistía, según hemos dicho, en «hacer aparecer» el discurso. «Poner ante los ojos» no es entonces una función accesoria de la metáfora, sino lo propio de la figura. De este modo, la metáfora puede asumir el momento lógico de la proporcionalidad y el momento sensible de la figuratividad. Aristóteles pone en relación estos dos momentos que, en principio, parecen antitéticos: «Hemos dicho que las palabras selectas se pueden aislar en una metáfora por analogía, y que pintan la realidad [literalmente: ponen ante los ojos]» (III 10, 1411 *b* 21). Este es el caso de todos los ejemplos citados en III 10, 1411 *a* 25-*b* 10. Pero por encima de cualquier otro valor la metáfora que presenta lo inanimado como animado tiene ese poder de visualizar las relaciones. Se podría sentir la tentación, siguiendo a Heidegger y a Derrida (cf. *Estudio VIII*, 3), de ver en todo esto un manchón de platonismo. ¿No es lo visible lo que hace manifestarse a lo invisible, en virtud de una supuesta semejanza entre ambos? Pero si hay alguna metafísica relacionada con la metáfora, no es la de Platón, sino la del mismo Aristóteles: «Digo que las palabras pintan, cuando significan las cosas en acción» (*hosa energounta sêmainei*) (III 11, 1411 *b* 24-25). Presentar las cosas inanimadas como animadas no es relacionarlas con lo invisible, sino mostrarlas como en acción⁵³. Aristóteles toma de Homero algunas expresiones interesantes y comenta: «En todos estos pasajes, la vida prestada a un objeto inanimado es la que significa la acción (*energounta phainetai*)» (III 11, 1412 *a* 3). En estos ejemplos, el poder de visualizar, de animar, de actualizar es inseparable de una relación lógica de proporción y de una comparación (ya sabemos que el mecanismo es igual en la comparación con dos términos que en la analogía con cuatro). Así la misma estrategia de discurso utiliza la fuerza lógica de la proporción o de la comparación, el poder de poner ante los ojos, el de hablar de lo inanimado como animado, en fin, la capacidad de significar la actualidad.

Se objetará que entonces desaparece el límite entre prosa

⁵³ Volveremos sobre las implicaciones ontológicas de esta declaración de Aristóteles en pp. 68s y en el *Estudio VIII*, 4.

y poesía: ¿No es Homero el autor citado con más frecuencia? ¿No es él de quien se dice: «Todas estas palabras hacen que las cosas se muevan y vivan, pues la acción es el movimiento» (III 11, 1412 a 10)? ¿No sería la metáfora un procedimiento poético extendido a la prosa?

No podremos responder definitivamente a esta objeción sin volver a la *Poética* de Aristóteles⁵⁴. Digamos por ahora que la diferencia no está en el procedimiento, sino en el fin que se pretende; por eso, la presentación figurada y animada se estudia en el mismo contexto que la brevedad, la sorpresa, la disimulación, el enigma, la antítesis; igual que todos estos procedimientos, la agudeza, el ingenio, está al servicio del mismo fin: persuadir al oyente. Esta finalidad sigue siendo el rasgo distintivo de la retórica.

5. El lugar «poético» de la *lexis*

Consideremos ahora el otro polo del problema que plantea la doble inclusión de la metáfora por medio de la *lexis*. ¿Qué es la *lexis* poética? Al responder a esta pregunta, relacionaremos la definición de la metáfora, común a los dos tratados, con la función peculiar que le confiere el proyecto de la *Poética*.

La definición de la metáfora nos ha llevado a descender de la *lexis* a sus «partes» y, entre éstas, al nombre, cuya transposición constituye una metáfora. Un estudio de la función de la metáfora exige ahora que nos remontemos desde la *lexis* hasta sus condiciones de posibilidad.

La condición más próxima es el poema —aquí, la tragedia— considerado como un todo: «La tragedia consta necesariamente de seis partes constitutivas (*merê*) que distinguen una tragedia de otra: la trama (*mythos*), los caracteres (*éthê*), la elocución (*lexis*), el pensamiento (*dianoia*), el espectáculo (*opsis*) y el canto (*melopoia*)» (1450 a 7-9). La trama es «la estructuración (*systasis*) de los acontecimientos» (1450 a 15). El carácter es lo que confiere a la acción su coherencia por una especie de «preferencia» única, subyacente a la acción (1450 b 7-9). La *lexis* es la «composición de los versos» (1449 b 39). El pensamiento es lo que dice un personaje para probar su actuación (1450 a 7); el pensamiento es a la acción como la retórica y la política son

⁵⁴ Cf. pp. 64-65.

al discurso (1450 *b* 5-6); es el aspecto propiamente retórico del poema trágico (1456 *a* 34-36). El espectáculo encuadra el orden armónico (*cosmos*) exterior y visible (1449 *b* 33). El canto, finalmente, es «el principal de los accesorios» (1450 *b* 17).

Por lo tanto, igual que la palabra constituía una «parte» de la *lexis*, ésta es a su vez una «parte» de la tragedia. Con el examen del poema en sí, el nivel estratégico cambia; la metáfora, aventura de la palabra, se relaciona, a través de la *lexis*, con la tragedia o, como se dice desde las primeras líneas, con «la poética (*poiésis*) del drama trágico» (1447 *a* 13).

A su vez la tragedia se define por una peculiaridad, «la imitación de los hombres en acción» (1448 *a* 1 y *a* 29); esto va a proporcionar la condición de segundo grado de la *lexis*. Dejaremos para un estudio ulterior el concepto aristotélico de *mimésis*, que da a la poesía un carácter rector de igual rango que la *persuasión* para la prosa oratoria.

Ateniéndonos a la enumeración de los constitutivos del poema trágico, es importante, para comprender el papel de la *lexis*, conocer la articulación de todos estos elementos entre sí. En realidad constituyen una estructura en la que todo se ordena en torno a un factor dominante: la trama, el *mythos*. En efecto, tres factores desempeñan conjuntamente un papel instrumental: el espectáculo, el canto y la *lexis* («éstos son los medios empleados para lograr la imitación», 1449 *b* 33-34). Los otros dos —el pensamiento y el carácter— se llaman las «causas naturales» de la acción (1450 *a* 1); efectivamente, el carácter proporciona a la acción la cohesión de una preferencia, y el pensamiento es la base de la argumentación. Todo se anuda en el término llamado *mythos*, que se puede traducir por intriga o trama. Efectivamente, aquí es donde se realiza esa especie de transposición de las acciones que Aristóteles llama *la imitación de las acciones mejores*: «El *mythos* constituye la imitación de las acciones» (1450 *a* 3). Así pues, entre el *mythos* y la tragedia no hay sólo una relación de medio a fin o de causa natural a efecto, sino una relación de esencia; por este motivo, desde las primeras líneas del tratado, la investigación se centra en los «modos de componer las tramas» (1447 *a* 8). Por eso es importante para nuestro propósito comprender bien la proximidad entre el *mythos* del poema trágico y la *lexis* en la que se inscribe la metáfora.

El rasgo fundamental del *mythos* es su carácter de orden, de organización, de disposición, que se refracta, a su vez, en todos los demás factores: armonía del espectáculo, coherencia del ca-

rácter, concatenación de los pensamientos y, finalmente, disposición de los versos. El *mythos* tiene así un eco en la discursividad de la acción, del carácter y de los pensamientos. Es fundamental que la *lexis* participe también de estos rasgos de coherencia. ¿Cómo? Una sola vez dice Aristóteles que la *lexis* procede *dia tês onomasias hermêneiam* (1450 b 15), que yo me animaría a traducir por *interpretación elocutiva*, mientras que Hardy propone «traducción del pensamiento por las palabras»⁵⁵; en este sentido, ya no es ni prosa ni verso: «Tiene —dice Aristóteles— las mismas propiedades en los escritos en verso que en los escritos en prosa» (*ibid.*, 16). Esta *hermêneia* no se agota en absoluto en lo que Aristóteles acaba de llamar *dianoia*, que, sin embargo, contiene ya todos los rasgos retóricos que se añaden a la intriga y al carácter, y que, en este sentido, pertenece ya al orden del lenguaje (la *hermêneia* es retórica como «todo lo que debe establecerse (*paraskeuasthênai*) mediante el lenguaje») (1456 a 37); pero a esta disposición le falta todavía manifestarse, aparecer en palabras pronunciadas: «porque, ¿cuál sería el papel específico del personaje que habla si su pensamiento apareciera claro pero no fuera resultado de sus palabras?» (1456 b 8)⁵⁶. Si comparamos estos tres elementos: disposición de los versos, interpretación por las palabras, manifestación por el lenguaje, vemos que la definición de la *lexis* va configurándose como exteriorización y revelación del orden interno del *mythos*. Entre el *mythos* de la tragedia y su *lexis* hay una relación que podemos aventurarnos a enunciar como la correspondencia entre una forma interna y una forma externa. Así es como la *lexis* —de la que la metáfora es una parte— se articula, en el interior del poema trágico, con el *mythos* y se convierte a su vez en «una parte» de la tragedia.

¿Qué sucede ahora con la relación entre el *mythos* del poema trágico y la función de *mimêsis*? Hay que reconocer que muy pocos críticos modernos han hablado favorablemente de la definición aristotélica de la poesía trágica —y, accesoriamente, épica— en cuanto imitación. La mayoría ve en este concepto el pecado original de la estética de Aristóteles y quizá de toda la estética griega. Richard McKeon y, más recientemente, Leon Golden y O. B. Hardison se han dedicado a deshacer los contrasentidos que han deformado la interpretación del concepto aristo-

⁵⁵ Ross traduce «*the expression of thoughts in words*». Lucas: «*communication by means of words*».

télico⁵⁷. Pero tal vez nuestros traductores hayan procedido con demasiada ligereza al proponer como equivalente del término griego *mimêsis* otro que creemos conocer demasiado bien: la imitación; en este término resulta fácil reconocer una sumisión al objeto natural. La oposición, establecida en nuestros días, entre arte figurativo y no figurativo es la que ineluctablemente nos permite abordar el estudio de la *mimêsis* griega⁵⁸. Sin embargo, no es una tarea desesperada tratar de recoger los rasgos de la *mimêsis* que la distinguen de una simple copia que se limitaría únicamente a calcar la naturaleza (cf. *Estudio VII*, 4).

Señalemos en primer lugar que, de Platón a Aristóteles, el concepto de *mimêsis* sufre una importante contracción⁵⁹. En Platón, su campo no tiene límites; se aplica a todas las artes, a los discursos, a las instituciones, a las cosas naturales que son imitaciones de los modelos ideales, e igualmente a los mismos principios de las cosas. El método dialéctico —entendido en el sentido amplio de procedimiento del diálogo— impone a la significación de la palabra una determinación ampliamente contextual, que deja al estudioso de la semántica ante una plurivocidad desalentadora. El único camino seguro es la relación muy general entre algo que *es* y algo que se *parece*, pudiendo ser la seme-

⁵⁶ J. Hardy observa: «El texto y el sentido de esta frase son muy dudosos» (*ad loc.*). El sentido parece menos dudoso si relacionamos esta observación con cuanto hemos dicho anteriormente sobre la función de la figura, que es *hacer aparecer* el discurso. La traducción de Ross suprime a este respecto toda ambigüedad: «*What indeed would be the good of the speaker if things appeared in the required light even apart from anything he says?*» Le falta, pues, al «pensamiento» todavía el «aparecer» para convertirse en *poema*. A este respecto, Derrida observa: «Si no hubiera diferencia entre la *dianoia* y la *lexis*, no habría espacio para la tragedia... Esta diferencia no se refiere sólo a que el personaje debe poder decir otra cosa que lo que piensa. No existe ni actúa en la tragedia sino como locutor» («La mythologie blanche», *op. cit.*, 20).

⁵⁷ Richard McKeon, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity: «Modern Philology»* (1936); nuevamente citado en *Critics and Criticism. Essays in Method by a Group of the Chicago Critics* (ed. R. S. Crane; Chicago 1952, 1970). *Imitation and Poetry*, en: *Thought, Action and Passion* (Chicago 1954) 102-223.

⁵⁸ En el segundo texto citado en la nota anterior, McKeon atribuye el origen de la interpretación peyorativa de la *mimêsis* a la *estética del genio*.

⁵⁹ Sobre todo esto, cf. McKeon, *op. cit.*, a quien se debe en gran parte el desarrollo siguiente del tema. El autor insiste en la necesidad de restablecer siempre los contextos filosóficos en los que una idea adquiere sentido y relacionar cada definición con la metodología propia de cada filósofo.

janza perfecta o imperfecta, real o aparente. La referencia a modelos ideales permite únicamente constituir una escala de semejanza según varíe la aproximación del ser por la apariencia. En este sentido, una pintura podría describirse como «imitación de imitación».

Nada de esto hay en Aristóteles. En primer lugar, la definición está al comienzo del discurso científico y no al final del uso dialéctico. Porque aunque las palabras posean más de un sentido, su uso en el terreno científico no admite más que uno solo. La división de las ciencias define este uso normativo. De ello se deduce que no se admite más que una sola definición literal de la *mimêsis*, la que delimita su empleo al marco de las ciencias *poéticas*, distintas de las ciencias teóricas y prácticas⁶⁰. No cabe *mimêsis* más que donde hay un «hacer». No puede haber imitación en la naturaleza puesto que, a diferencia del hacer, el principio de su movimiento es interno. Tampoco puede haber imitación de las ideas, ya que el hacer es siempre producción de una cosa singular. Hablando del *mythos* y de su unidad compositiva, Aristóteles hace notar que «una imitación es siempre de un solo objeto» (1451 a 30-35).

Se objetará que la *Poética* se «sirve» del concepto de imitación, pero no lo «define». Eso sería cierto si la única definición canónica fuese por género y por diferencia. Pero la *Poética* define la imitación de modo perfectamente riguroso enumerando sus especies (poesía épica, tragedia, comedia, poesía ditirámbica, composiciones para flauta y lira) y relacionando luego esta división según las especies con los «medios», los «objetos» y las «modalidades» de la imitación. Si observamos además la «función» de engendrar placer, un placer como el que se experimenta aprendiendo, se puede aventurar la interpretación⁶¹ de que la imita-

⁶⁰ McKeon escribe: «*Imitation functions in that system as the difference by which the arts, useful and fine, are distinguished from nature*» (*Critics and Criticism*, 131).

⁶¹ Leon Golden y O. B. Hardison, *Aristotle's Poetics, a Translation and Commentary for Students of Literature* (Englewood Cliffs 1958) 68-69, 79, 87, 93, 95-96, 115 y Epílogo: *On Aristotelian Imitation*, 281-296. En el mismo sentido, Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics: the Argument* (Cambridge [Mass.] 1963) se detiene con razón en la paradoja que consiste en definir la *poiêsis* como *mimêsis* (13); observa en 1451 b 27-33: «Lo que el poeta crea, no es la actualidad de los acontecimientos, sino su estructura lógica, su significación» (321). En este sentido, crear e imitar pueden coincidir. Igualmente, el mismo sentimiento de terror puede producirse «por imitación» (1453 b 8), en cuanto que la intriga es la imitación (410-411, 447-450).

ción viene íntegramente definida por la estructura que corresponde exactamente a la distinción entre causa material, formal, eficiente y final.

Esta definición no genérica proporciona una estructura cuaternaria tan fuerte⁶², que rige de hecho la distribución de las seis «partes» de la tragedia. En efecto, tres de ellas dimanar del objeto de la imitación (*mythos*, *êthos*, *dianoia*), otras dos conciernen a los medios (*melos* y *lexis*) y la última, al modo (*opsis*). Además, la *katharsis*, aunque en realidad no es una «parte», puede vincularse a la cuarta dimensión de la imitación, la «función», en cuanto variedad trágica del placer de imitar; la *katharsis* tendría menos relación con la psicología del espectador que con la composición inteligible de la tragedia⁶³. Así, la imitación resulta ser un «proceso»⁶⁴, el proceso de «construir cada una de las seis partes de la tragedia», desde la intriga hasta el espectáculo.

De esta estructura lógica de la imitación nosotros mantendremos los dos rasgos que pueden interesar a nuestra filosofía de la metáfora.

El primero de estos rasgos se refiere a la función del *mythos* en la creación poética. Ya lo hemos dicho: el *mythos* es la *mimêsis*. Más exactamente, la «construcción» del mito constituye la *mimêsis*. ¡Curiosa imitación, la que compone y construye eso mismo que imita! Cuanto se afirma del carácter «completo e íntegro» del mito, de la disposición entre principio, medio y fin, y en general de la unidad y del orden de la acción, contribuye a distinguir la imitación de cualquier duplicación de la realidad. También hemos señalado que todos los demás constituyentes del poema trágico presentan, con matices diversos, el mismo carácter de composición, orden y unidad. Todos son, por distintos conceptos, factores de la *mimêsis*.

Esta función de orden permite decir que la poesía es «más filosófica... que la historia» (1451 *b* 5-6); la historia cuenta lo

⁶² Según O. B. Hardison, *op. cit.*, 96, constituye la «primera unidad lógica» de la *Poética*. Proporciona al mismo tiempo un sentido fuerte a la declaración preliminar de Aristóteles: «Sigamos el orden de la naturaleza comenzando por los primeros principios» (1447 *a* 7).

⁶³ *Ibid.*, 115. O. B. Hardison se basa para esto en un artículo de Leon Golden, *Catharsis*: «Transactions of the American Philosophical Association» XLIII (1962) 51-60.

⁶⁴ «Tragic imitation, then, can be understood as a six-part process that begins with plot», O. B. Hardison, *op. cit.*, 286.

que sucedió, la poesía lo que habría podido suceder; la historia se queda en lo particular, la poesía se eleva a lo universal; y entendemos por universal lo que el hombre medio diría o haría «verosímil o necesariamente» (1451 *b* 9); a través de ese tipo de hombre, el oyente «da crédito a lo posible» (*ibid.*, 16)⁶⁵. Nace así una tensión en el mismo corazón de la *mimêsis*, entre la sumisión a lo real, la acción humana, y el trabajo creador, la poesía; «es, pues, evidente que el poeta debe ser artífice de tramas, más bien que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones» (1451 *b* 27-29).

Esa función de orden explica además que el placer que experimentamos en la imitación sea como el que el hombre encuentra en aprender. Lo que nos agrada, en el poema, es esa especie de clarificación, de transparencia total, que proporciona la composición trágica⁶⁶.

En consecuencia, la *mimêsis* aristotélica ha podido confundirse con la imitación en el sentido de copia por un grave contrasentido. Si la *mimêsis* implica una referencia inicial a lo real, esta referencia no designa otra cosa que el dominio de la naturaleza sobre cualquier producción. Pero este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora. La *mimêsis* es *poiêsis*, y recíprocamente. Esta paradoja capital, que analizaremos ampliamente más tarde (cf. *Estudio VII*, 4 y 5), la encontramos ya en la *mimêsis* de Aristóteles, que mantiene unidas la cercanía a la realidad humana y la distancia de la trama. Esta paradoja tendrá que afectar forzosamente a la teoría de la metáfora. Pero terminemos antes la descripción del concepto de *mimêsis*.

El segundo rasgo que interesa a nuestra investigación se enuncia así: en la tragedia, a diferencia de la comedia, la imitación de las acciones humanas es una imitación que enaltece. Esta peculiaridad es la clave para entender la función de la metáfora:

⁶⁵ O. B. Hardison llega a decir que el poema trágico «universaliza» la historia o la naturaleza (*ibid.*, 291s). La historia, como tal, sólo ofrece singularidades, individuos diferenciados. En cambio, la trama es una interpretación inteligible de la historia, entendida en el sentido amplio de colección de singularidades. Semejante acción «universalizada» no puede ser evidentemente una copia.

⁶⁶ En este sentido, la interpretación de la *katharsis* trágica propuesta por Golden adquiere cierta plausibilidad, al menos en la medida en que la purificación de la compasión y del terror es mediatizada por la clarificación operada por la inteligibilidad de la intriga, de los episodios, de los caracteres y de los pensamientos.

la comedia, dice Aristóteles, «pretende representar a los hombres como inferiores (*cheirous*)»; la tragedia «tiende a presentarlos superiores (*beltiones*) a los hombres reales» (1448 a 17-18). (El tema recurre con frecuencia: 1448 b 24-27; 1449 a 31-33; 1449 b 9). Así, el *mythos* no es sólo una reestructuración de las acciones humanas en una forma más coherente, sino una estructura que realza; por eso, la *mimêsis* es restauración de lo humano, no sólo en lo esencial, sino en un orden más elevado y más noble. La tensión propia de la *mimêsis* es doble: por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto. Este rasgo, unido al anterior, nos lleva a la metáfora.

Colocada sobre el fondo de la *mimêsis*, la metáfora pierde todo carácter gratuito. Considerada como simple hecho de lenguaje, podría valorarse como una simple desviación respecto al lenguaje ordinario, como una palabra rara, insólita, alargada, abreviada, falsificada. La subordinación de la *lexis* al *mythos* coloca ya a la metáfora al servicio del «decir», del «poematizar», que se realiza no a nivel de palabra, sino de poema; a su vez la subordinación del *mythos* a la *mimêsis* proporciona al procedimiento de estilo un objetivo global, comparable al de la persuasión en retórica. Considerada formalmente, como desviación, la metáfora no es más que una diversificación del sentido; puesta en relación con la imitación de las mejores acciones, participa de la doble tensión que caracteriza a la imitación: sumisión a la realidad e invención de la trama, restitución y elevación. Esta doble tensión constituye la función referencial de la metáfora en poesía. Contemplada en abstracto, fuera de esa función de referencia, la metáfora se agota en su capacidad de sustitución y se esfuma como mero adorno; entregada a la vaguedad e imprecisión, se pierde en juego de palabras.

Profundizando más en la cuestión, ¿no podríamos añadir al segundo rasgo de la *mimêsis* una relación de conveniencia aún más estrecha entre la elevación de sentido, propia de la imitación trágica y que actúa en el poema tomado como un todo, y el desplazamiento de sentido, propio de la metáfora, que se realiza a nivel de palabra? Las escasas observaciones de Aristóteles sobre el buen uso de la metáfora en poesía⁶⁷ concuerdan perfec-

⁶⁷ Cf. las palabras «virtud» (*aretê*, 1458 a 18), «medida» (*metrion*,

tamente con las que nosotros hemos reunido bajo el nombre de «virtudes» de la metáfora en retórica. Tienden hacia una deontología del lenguaje poético, que no deja de tener una cierta afinidad con la teleología de la *mimêsis*.

¿Qué dice sobre esto Aristóteles? Es virtud de la *lexis* «ser clara sin ser vulgar» (1458 a 18). ¿En qué consiste esta claridad y en qué la vulgaridad? Una composición poética que fuera a la vez clara y vulgar sería precisamente la que no constase más que de palabras corrientes. Aquí radica el buen uso de la desviación. Esta se funda en la conjunción de lo extraño y de lo noble (*semnê*). ¿Cómo no ir más lejos en esta relación? Si lo extraño y lo noble quedan unidos en una «buena metáfora», ¿no es porque la nobleza del lenguaje conviene a la grandeza de las acciones descritas? Si esta interpretación es válida (y confieso francamente que ella crea algo que no depende de la voluntad del autor, sino que es permitido por el texto y producido por la lectura), habría que preguntarse si el secreto de la metáfora, como desplazamiento de significado a nivel de palabras, no consiste en la elevación del sentido a nivel de *mythos*. Si se pudiese pensar así, la metáfora no sería solamente una desviación con relación al lenguaje corriente, sino, gracias a esta misma desviación, el instrumento privilegiado de la promoción de sentido que realiza la *mimêsis*.

El paralelismo que de esta manera se descubre entre la elevación de sentido llevada a cabo por el *mythos* a nivel de poema, y la elevación de sentido realizada por la metáfora a nivel de palabra, debería indudablemente hacerse extensivo a la *katharsis*, que podríamos considerar como una elevación del sentimiento, semejante al de la acción y al del lenguaje. La imitación, considerada desde el punto de vista de la función, constituirá un todo, en el cual la elevación al mito, el desplazamiento del lenguaje por la metáfora y la eliminación de los sentimientos de temor y de compasión irían juntos.

Pero, se dirá, ninguna exégesis de la *mimêsis*, basada en su conexión con el *mythos*, suprimiría el hecho fundamental de que la *mimêsis* es *mimêsis physeôs*. Por lo tanto, no es cierto que la *mimêsis* sea el último concepto que se puede alcanzar remontándose hasta las primeras ideas de la *Poética*. Parece que la expresión «imitación de la naturaleza» nos saca del campo de la

1458 b 12), «fuera de propósito» (*aprepôs*, *ibid.*, 14), «empleo conveniente» (*to barmotton*, 15), «uso conveniente» (*prepontôs chrêsthai*, 1459 a 4).

Poética para remitirnos a la *Metafísica*⁶⁸. ¿No es echar por tierra de un plumazo todo el análisis anterior, limitando de nuevo la creación del discurso a la producción de la naturaleza? ¿No es, en último análisis, hacer inútil e imposible la desviación de la metáfora, vinculando la plenitud semántica a la plenitud natural?⁶⁹.

Hay que volver, pues, de nuevo a esa piedra de tropiezo que constituye la referencia a la naturaleza en una estética que, no obstante, admite *el mythos* y la metáfora.

Si es verdad que la imitación funciona en el sistema aristotélico como el rasgo diferencial que marca una distinción entre las artes —bellas artes y artes utilitarias— y la naturaleza, entonces hay que decir que la expresión «imitación de la naturaleza» tiene por función distinguir, tanto como coordinar, el hacer humano y la producción natural. La proposición «el arte imita la naturaleza», pone en juego tanto un discriminante como un

⁶⁸ Las apariciones de la palabra *physis* en la *Poética* merecen ser notadas, pues constituyen una importante red de alusiones fuera de la propia *Poética*. En primer lugar es necesario hablar de la *mimêsis* si queremos seguir «el orden natural» (1447 a 12): aquí la naturaleza designa la división del saber según el orden de las cosas en virtud del cual la imitación compete a las ciencias del «hacer». Una alusión indirecta a la naturaleza pasa por el concepto de *telos*: «Los hechos y la trama son el fin de la tragedia» (1450 a 22). De manera velada, se dice que «la trama es el principio (*arché*) y como el alma (*psyché*) de la tragedia» (1450 a 38), mientras que el pensamiento y el carácter son las «causas naturales» (*pephyken*) de las acciones (1450 a 1). La imitación se relaciona con la naturaleza, en que «imitar es connatural (*symphyton*) a los hombres» (1448 b 5). Entre los hombres, es también la naturaleza la que distingue a los artistas mejor dotados, «pues lo son por don innato (*enphyias*)» (1459 a 7). Los poetas, en efecto, adoptan la tragedia o la comedia «según su propia naturaleza». En fin, entre todos los géneros poéticos, la tragedia, nacida de la improvisación y, por tanto, en continuidad con la naturaleza, deja de crecer en un cierto momento, cuando ha alcanzado su «naturaleza propia» (1449 a 15); además, los caracteres de orden, de perfección (*teleion*), de simetría de la tragedia, en una palabra, todo lo que hace de ella una composición perfecta, cerrada sobre sí misma, revela al mismo tiempo «el límite apropiado a la propia naturaleza de la acción» (1451 a 9). Así, el concepto de naturaleza, no tematizado como tal en la *Poética*, aparece constantemente como concepto *operativo*, en el sentido que Fink da a este término opuesto a lo temático.

⁶⁹ Para Derrida, *op. cit.*, pp. 23-24, el estrecho vínculo que relaciona *mimêsis* y *physis* constituye uno de los indicios más convincentes de la dependencia de la metaforología respecto de la ontoteología. Se puede decir de esta connivencia que revela «el gesto constitutivo de la metafísica y del humanismo» (24). La nota anterior se mantiene en el mismo tono del análisis de Derrida del que toma muchos aspectos.

conector ⁷⁰. Contra este uso temático de las palabras no puede prevalecer ningún uso simplemente operativo (como el que ponen en juego las diferentes ocurrencias de la palabra naturaleza o de sus compuestos en el texto de la *Poética*).

La expresión «imitación de la naturaleza» tiene por función distinguir lo poético de lo natural; por eso, la referencia a la naturaleza no aparece en ninguna parte como una violencia ejercida sobre la composición del poema. El poema imita y representa las acciones humanas «como eran o son realmente, o como se dice o se cree que son, o como deben ser» (1406 *b* 7-11). Así se garantiza un amplio abanico de posibilidades. Se comprende por eso que un filósofo como Aristóteles haya podido escribir que «el poeta es poeta por la imitación» (1451 *b* 28-29; 1447 *b* 1-5) y que «la trama es imitación de la acción» (1450 *a* 4). Las acciones humanas pueden ser descritas como «mejores» o «peores», según el poema sea tragedia o comedia, porque la naturaleza deja sitio al «quehacer» de la imitación. La realidad sigue siendo una referencia, sin convertirse jamás en una coacción. Por eso, la obra de arte puede someterse a criterios puramente intrínsecos, sin que jamás interfieran, como en Platón, conside-

⁷⁰ La fórmula «el arte imita la naturaleza» es constante en la obra de Aristóteles. Vianney Décarie (*L'Objet de la métaphysique selon Aristote*) (Montreal-París 1961) lo señala en el *Protreptico*, donde aparece opuesta a una fórmula de Platón (*Leyes*, X 888 *e*, 890 *d*): «El producto de la naturaleza tiene un fin, y está siempre constituido para un fin mejor que el del producto del arte, pues el arte imita la naturaleza, no la naturaleza al arte» (p. 23 y nota 3). Aquí la fórmula no sirve para distinguir, ni siquiera para coordinar; apunta a la subordinación. Pero el contexto le da la razón: la exhortación a filosofar, que es el objeto del tratado, se funda en «la voluntad de la naturaleza» (*ibid.*): por tanto, hay que pasar de la teleología del arte a una teleología todavía *mejor*. De otra manera, *Física*, II 2, 194 *a* 21-27, pasa en su análisis de lo que se ve en el arte a lo que hay que demostrar sobre la naturaleza: la composición de forma y de materia y la teleología. El argumento dice así: «Si el arte imita la naturaleza... entonces conocer las dos naturalezas [forma y materia] pertenece a la física.» Y el texto continúa: «... la naturaleza es fin y causa final» (*ibid.*, *a* 28). Se comprende que la misma fórmula pueda leerse en el otro sentido y así distinguir el arte de la naturaleza, ya que precisamente de la naturaleza obtiene el arte su posible finalidad. Ahí radica la autonomía del arte, pues lo que es imitable en la naturaleza no son las cosas producidas que habría que copiar, sino la misma producción y su orden teleológico, objeto de comprensión y que la trama puede recomponer. Sobre la imitación en Aristóteles, cf. Pierre Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne* (París 1962) 487-508. (En el *Estudio* VIII, 1 presentamos la discusión de otro argumento de esta obra).

raciones morales o políticas, y sobre todo, sin que pese la preocupación ontológica de *adecuar lo aparente con lo real*. Al renunciar al uso platónico de la *mimêsis* que permitía considerar incluso a las cosas naturales como imitaciones de modelos eternos y llamar a una pintura imitación de imitación, Aristóteles se preocupó de no emplear el concepto de imitación de la naturaleza más que dentro de los límites de una ciencia de la composición poética que ha conquistado su plena autonomía. En la composición de la trama es donde debe percibirse la referencia a la acción humana que es aquí la naturaleza imitada.

Quisiera proponer, para terminar, un último argumento que sobrepasa las capacidades de una semántica aplicada al discurso de un filósofo del pasado y que pone en juego la reactivación de su sentido en un contexto contemporáneo que proviene, por tanto, de una hermenéutica. El argumento se refiere al término mismo de *physis*, última referencia de la *mimêsis*. Creemos interpretarlo bien al traducirlo por *naturaleza*.

Pero la palabra «naturaleza» ¿no induce a error al traducir *physis*, tanto como la palabra imitación al traducir *mimêsis*? El hombre griego era, sin duda, menos inclinado que nosotros a identificar *physis* con un elemento inerte. Tal vez porque para él la naturaleza es vida, la *mimêsis* puede no resultar esclavizante y ser posible la imitación de la naturaleza mediante la composición y la creación. ¿No es esto lo que sugiere el texto más enigmático de la *Retórica*? La metáfora, dice, *pone ante los ojos*, porque «significa las cosas en acción» (III 11, 1411 b 24-25). La *Poética* se hace eco: «... se puede imitar narrando... o presentando a todos los personajes como actuando (*hôs prattontas*), como en acción (*energountas*)» (1448 a 24). ¿No podría haber un oculto parentesco entre «significar la actualidad» y decir la *physis*?

Si esta hipótesis tiene validez, se comprende por qué ninguna *Poética* podrá acabar nunca con la *mimêsis* ni con la *physis*. En último análisis, el concepto de *mimêsis* sirve de indicador de una situación de discurso. Nos recuerda que ningún discurso puede suprimir nuestra pertenencia a un mundo. Toda *mimêsis*, incluso creadora, sobre todo creadora, se sitúa en el horizonte de un ser en el mundo al que ella hace presente en la medida misma en que lo eleva a *mythos*. La verdad de lo imaginario, el poder de detección ontológica de la poesía, es precisamente lo que yo veo en la *mimêsis* de Aristóteles. A través de ella la *lexis* encuentra sus raíces y las mismas desviaciones de la metáfora

pertenece a la gran tarea de decir lo que es. Pero la *mimêsis* no significa solamente que todo discurso *es* intramundano ni conserva únicamente la función *referencial* del discurso poético. En cuanto *mimêsis physeôs*, la *mimêsis* vincula esta función referencial a la revelación de lo Real como Acto. En la expresión *mimêsis physeôs*, la función del concepto *physis* consiste en servir de *indicador* para esta dimensión de la realidad que no sucede en la simple descripción de lo que se transmite. Presentar a los hombres «como actuando» y todas las cosas «como en acción», podría muy bien ser la función *ontológica* del discurso metafórico. En él, cualquier dormida potencialidad de existencia aparece *como* manifiesta, cualquier capacidad latente de acción *como* efectiva ⁷¹.

La expresión *viva* es lo que dice la existencia *viva*.

⁷¹ Al final del *Estudio VIII* presentamos desarrollada esta interpretación.

