

LAS METÁFORAS PROVISIONALES DE LA POSTMODERNIDAD: LA OBRA DE WILLIAM GASS

BELÉN PIQUERAS

Universidad Autónoma de Madrid
belen.piqueras@uam.es

71

I. La Metáfora en el Siglo Veinte

El estudio de la metáfora como recurso expresivo despertaba ya el interés de filósofos de la talla de Platón y Aristóteles hace más de veinte siglos. Los diferentes enfoques con que este asunto se ha abordado desde entonces han estado siempre condicionados por una determinada teoría del conocimiento y por el consiguiente modo de entender la relación entre el lenguaje y la realidad. El hecho de que en el mundo clásico se entendiera la verdad como algo preconcebido, como un valor immanente derivado de la sabiduría convencional y transferido de generación en generación, convertía al lenguaje en un vehículo pasivo de transmisión, y a la retórica en un mero arte ornamental del discurso. Aunque en esta época se discutía ya acerca de la naturaleza cognitiva de la metáfora, se entiende que su potencial expresivo quedaba siempre delimitado por aquella realidad a la que en última instancia se debía.

Pero desde los clásicos hasta la actualidad el modo de entender el lenguaje y su vínculo con la realidad ha cambiado radicalmente. Lo ha hecho hasta tal punto que, a raíz de los postulados de la lingüística post-estructuralista, generalmente se admite que el medio verbal no solo no está al servicio de la realidad, sino que, contrariamente, es el que determina en gran medida lo que la realidad significa para el individuo, así como las relaciones que este establece con ella y con los otros

sujetos hablantes. La concepción del lenguaje como una estructura cultural que preexiste y condiciona al ser humano, fundamentalmente como sujeto, ha tenido importantes repercusiones tanto en la filosofía como en el arte en general y en la literatura en particular.

Por lo que respecta a la filosofía, el lenguaje ha pasado de entenderse como algo meramente instrumental a ser considerado una herramienta clave en los procesos del conocimiento. Algunas de las contribuciones más destacadas al respecto proceden de la filosofía analítica, que constituye la corriente dominante en la tradición anglo-norteamericana del siglo veinte, con representantes tan destacados como Bertrand Russell, Gottlob Frege, W.V.O. Quine, Gilbert Ryle, J.L. Austin o Ludwig Wittgenstein —este último era austriaco, pero desarrolló su obra filosófica en Cambridge. Quizá la característica más sobresaliente de la filosofía analítica sea su convicción de que el lenguaje juega un papel decisivo en la creación y resolución de los problemas filosóficos; estos problemas, afirman, proceden del uso inapropiado del lenguaje cotidiano y de las excesivas simplificaciones y generalizaciones, lo que equivale a considerar que los dilemas filosóficos son en gran medida lingüísticos. Así lo entendió Wittgenstein cuando afirmó que la filosofía era una batalla contra el hechizo verbal a que está sometida la inteligencia (Wittgenstein 1958: 47).

72

Por otro lado, las diferentes manifestaciones artísticas del siglo veinte se han caracterizado por reaccionar contra los principales planteamientos estéticos anteriores, tanto contra la idea clásica del arte como vehículo de la verdad, del conocimiento o de la superación social o moral, como contra el arte concebido como imitación o representación, y también contra las teorías —evolución de las anteriores— que mantienen que el arte es en realidad un reflejo del estado interior del artista. Esta crítica se ha ido canalizando hacia la postura formalista, una tendencia dominante en el siglo XX. Los artistas que han trabajado en esta línea se han preocupado de llamar la atención sobre las características expresivas del propio medio, convirtiéndolo en el fin de sus creaciones, en lugar de tratarlo como un mero instrumento al servicio de unos intereses divulgativos o miméticos. Los formalismos coinciden en reivindicar conceptos como el de la autosuficiencia formal y el del orden y la estructura interna de la obra; el proceso creativo y los materiales de trabajo cobran un protagonismo hasta aquí desconocido en el mundo del arte.

En cuanto a la literatura, esta tendencia ‘auto-referencial’, característica en gran medida de las artes del siglo veinte, ha logrado que el medio verbal y todos sus procesos se hayan convertido en el objeto de interés primordial de un gran número de escritores y filósofos, transformando, sin duda, la percepción del mismo, así como el carácter de la propia literatura. El estudio del lenguaje simbólico y, en

particular, del metafórico no solo no ha perdido fuerza, sino que, especialmente en la segunda mitad del siglo pasado, se ha convertido en el campo cuyos debates han sido los más productivos e interesantes en los círculos académicos e intelectuales en general.

Desde Hobbes y Locke, muchos filósofos y teóricos de la lengua se han negado a concederle a la metáfora un estatus respetable en el plano intelectual; aún a lo largo del siglo veinte se ha escuchado a menudo que las metáforas son frívolas e insustanciales, cuando no peligrosas, al ser incapaces de transmitir conocimiento o algún tipo de significado genuino. En general, hoy en día, esta opinión se ha abandonado. El texto clave para dicha conversión es el ensayo “Metaphor” de Max Black en su libro *Models and Metaphors* (1962). Black —que se inspiró en ciertos planteamientos y presupuestos de I. A. Richards y otros autores del *New Criticism*— apeló con osadía al poder creativo de la metáfora, destacando en ella una función distinta a la que en tiempos de Aristóteles se le atribuía, al entender que la metáfora no encuentra o reproduce una semejanza ya existente, sino que la crea, inaugurando un modo más íntegro y autosuficiente de cognición. Este filósofo considera que la estrategia metafórica es un modo de establecer una relación de semejanza, exista o no en la vida real; gracias a la fórmula *de interacción*, que se estudiará en el siguiente apartado, la metáfora es para Black un mecanismo equilibrado y semánticamente consistente.

73

El ensayo de Black se convirtió en un importante estímulo para teorías metafóricas posteriores, entre las que destaca la que desarrolla Nelson Goodman en *Languages of Art*. Aunque Goodman no atribuye significado a las metáforas y Black no las trata como portadoras de valores de verdad, el trabajo de ambos ha creado un determinado clima, incluso en los círculos más radicalmente analíticos, que ha llevado a considerar las metáforas como estrategias completamente descriptivas, vehículos potenciales de conocimiento y poseedoras de un significado especial distinto del que ofrece su lectura literal, dado que desvelan nuevas relaciones semánticas que las hacen ‘despegar’ del mundo de la referencia convencional del lenguaje.

Hasta la publicación del trabajo de Black, la metáfora se había estudiado siempre dentro del marco de una teoría mimética del lenguaje y de la realidad —de hecho, muchos autores continúan haciéndolo así—; y es que las metáforas parecen deberse a la realidad, constituyen un modo trastocado de nombrar que invita a su interpretación o sustitución por una forma más ‘adecuada’ o habitual de discurso —el proceso figurativo se considera a menudo una operación mental consistente en la construcción de una lógica de categorías y analogías dirigida a la interpretación de figuras (ver Lentricchia y McLaughlin 1995: 83-84). Este efecto interpretativo de la metáfora es el que la pone en comunicación con otra dimensión que la

destruye como acto verbal autosuficiente. Con la noción de metáfora *interactiva* Black propone un recurso expresivo fundado en una fórmula de suspensión semántica y de resistencia a las operaciones de sustitución y a los modos de significación convencionales.

Esta resistencia es la esencia de la búsqueda incansable que subyace al proyecto modernista y postmodernista, pues dentro del eclecticismo que caracteriza a las metáforas como manifestaciones artísticas, sus planteamientos formales consisten a menudo en eludir los códigos adquiridos y la semántica colectiva. Sus objetivos apuntan en muchas ocasiones a obras con una coherencia interna y una estética abstrusa que suelen requerir grandes dosis de imaginación para ser asimiladas.

Este artículo defiende que, habitualmente, el uso que se hace de la metáfora en el modernismo y en el postmodernismo se corresponde con el enfoque *interactivo* arriba esbozado, y que, por incidir en conceptos como los de integridad estética y resistencia epistemológica a los mecanismos de interpretación convencional, los postulados de Black se perfilan como una herramienta teórica idónea para comprender muchas de las manifestaciones artísticas del siglo veinte. Este artículo tratará de demostrar que son estos atributos propios de la metáfora *de interacción* los que determinan que algunos autores generalmente etiquetados como postmodernistas se acerquen a planteamientos más propios del modernismo. A tal fin se estudia en concreto el caso de William Gass, que fue discípulo del propio Max Black y que concibe la metáfora como la esencia de su proyecto estético, una metáfora de significado intrincado que desvela la insoslayable influencia del maestro.

La obra de Gass es en cierta medida asimilable al modernismo clásico, pues revela la creencia en nociones como la exclusividad y la integridad estética de la obra de arte, y también al postmodernismo más escéptico, al transmitir la convicción de que la realidad resiste todo intento de interpretación por parte del sujeto poético, y que la autonomía del arte es una utopía en el contexto del mundo moderno. El nexa con el que mejor llega a entenderse a Gass lo constituyen W.C. Williams y Wallace Stevens; puede afirmarse que Gass es el heredero postmoderno de estos dos grandes poetas y teóricos del modernismo, pues, al igual que las de ellos, sus obras son marcadamente autorreferenciales, desvelando una preocupación casi obsesiva por el papel del artista como mediador entre el caos de la realidad que le rodea y en la que se inspira, y el orden y la armonía que su visión creadora impone en ella. Sin embargo, el resultado en Gass es siempre paródico, y muchos de sus personajes, contumaces observadores en su mundo de ficción y concebidos como áter ego del poeta, ven con frustración cómo lo observado adquiere una dinámica propia que escapa a su control. Gass denuncia así la falacia modernista de que la visión del poeta determina la percepción del mundo.

Aceptando que este rechazo es uno de los fundamentos de toda su poética, Gass no renuncia a concebir un principio integrador para cada una de sus obras con el que conferirles, a pesar de su semántica abstracta y difusa, un carácter sensual y una armonía estética. Y esto lo logra gracias a la metáfora, garante de la oherencia interna —nieve, hielo, una casa, una colección de insectos, un cuerpo femenino, un túnel, etc.— y del que todo el texto participa; este principio es proyectado al plano metaficcional que subyace a todas las obras de este autor y que el lector tiene que abordar necesariamente para realizar una lectura completa, y allí entra en *interacción* —manteniendo la terminología de Black— con formulaciones conceptuales acerca del lenguaje poético. Comparte también la metáfora de Gass con la de Black la resistencia epistemológica, pues los tropos de Gass difícilmente pueden parafrasearse o interpretarse, aunque sí pueden asimilarse en el modo intuitivo de la metafiction, lo que permite afirmar que sus relatos se construyen como grandes metáforas, verdaderas alegorías de la escritura con las que Gass ‘habla’ de un modo icónico del lenguaje y de la función poética.

La suspensión semántica que conlleva la formulación tropológica de la metafiction se puede entender como una variedad más de las inconsistencias epistemológicas que están en la propia esencia del proyecto postmodernista que, como afirma David Lodge en *The Modes of Modern Writing*, en su búsqueda infatigable de nuevas relaciones entre la obra, el autor y el lector, asume grandes riesgos, riesgos que pueden llegar incluso a la cancelación de uno mismo en el silencio y a la incoherencia al destruir las propias normas contra las que percibimos sus desviaciones (Lodge 1977: 245). Sin embargo, la metáfora, concebida en este contexto como mecanismo vertebrador y garante del orden y de la coherencia creativa, consigue conectar las teorías sobre las que se asienta la crítica postestructuralista y la estética irónica y lúdica del postmodernismo con los elevados planteamientos del modernismo más eminente.

75

II. La Metáfora Gassiana

“Amo las metáforas igual que algunas personas aman la comida basura. Pienso metafóricamente, siento metafóricamente y, si hay algo en la escritura que surge espontáneamente, sin buscarlo, y a menudo sin desearlo, es la metáfora”.¹ Esto opina Gass de la metáfora, que es para él su modo de expresión natural. El autor se lamenta a menudo del uso tan limitado que de ella se hace habitualmente, pues, tal y como él la concibe, la metáfora es mucho más que un simple ornamento discursivo o una estrategia retórica: es un principio estructural esencial, no solo en la elaboración de sus obras, sino en la constitución misma del sujeto.

Gass siempre ha considerado la metáfora como una estrategia formal cuyas cualidades expresivas y estructurales son difícilmente comparables con las de ninguna otra fórmula retórica; para él, la metáfora “argumenta” y “enseña” a la vez, ya que su mayor virtud no está tanto en “explicar” como en “mostrar” de un modo eficaz (Gass 1979 a: 63-5). Para Paul Ricoeur, Aristóteles ya anticipó esta cuestión al anunciar que la metáfora “hace imagen” —literalmente, “coloca bajo los ojos”, explica Ricoeur (Ricoeur 1977: 57). Es decir, la metáfora tiene la capacidad de mostrar o hacer visible, de pintar lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto; es el carácter procesual de la metáfora el que queda, pues, subrayado. Según Ricoeur, la metáfora “puede así comportar el momento lógico de la proporcionalidad y el momento sensible de la figurabilidad” (57), principio muy afín a los postulados de Gass, cuyo objetivo es combinar las nociones de estructura, orden y proporción interna del texto con una capacidad expresiva eficaz y atractiva que convierte a la pieza en un ‘hecho’ de significación renovada.

Esta última cuestión de la significación renovada apunta necesariamente a William James. Para James, —y también para sus discípulos Stein, Santayana y Stevens— el lenguaje, si bien tiene la virtud de “traducir” y “fijar el flujo” caótico de la experiencia —se reproducen con las comillas los términos originales—, también tiene el riesgo de la rigidez, pues se convierte en una especie de ‘velo’ que separa al que percibe de lo percibido.² El hecho de “pensar en símbolos”, asegura James, nos aleja de la experiencia inmediata y nos impide asimilar “experiencias frescas” (en Burkhardt 1981: 754). Tanto el *genio* de James como el poeta de George Santayana ha de regresar a la confusión natural de la vida para disolver la rigidez propia del lenguaje y eliminar el “velo de la convención” en un acto de renovación que deja vía libre a las sensaciones nuevas e inmediatas.³

Pero Santayana diverge de su maestro en que mientras James detiene ahí el proceso, él propone que el despertar de los sentidos es inútil si no se convierte en la base para un momento posterior de “visión total” (Santayana 1900: 168) que produzca nuevas etiquetas para el mundo. En Santayana el *descenso* al mundo caótico de las sensaciones no mediadas por el lenguaje solo tiene sentido cuando le sigue un *ascenso* en el que se construyen nuevas estructuras semióticas más acordes con las tendencias perceptivas de nuestra naturaleza (270); para Santayana todo arte aspira a construir algo (269), lo que podría ser perfectamente suscrito por el propio Gass.

El concepto de metáfora en Gass procede sin duda del de su maestro Max Black, aunque el discípulo no lo adopta sin reservas. El aspecto de la teoría metafórica de Black que más ha contribuido a su popularidad es lo que él denominó el enfoque *interactivo* de la metáfora, según el cual los pensamientos generados por la misma están en ‘actividad simultánea’, y mediante su ‘interacción’ dan lugar a un significado resultante de esta. Tras explicar con el ejemplo del hombre y el lobo que la metáfora

actúa como un filtro o pantalla mediante el cual se suprimen ciertos detalles y se acentúan otros de los dos términos que intervienen en la expresión, Black concluye que la metáfora *organiza* la percepción (Black 1962: 51).

Gass suscribe esta noción *interactiva* de la metáfora, en la que los significados se modelan entre sí, siendo la misión del poeta la de equilibrar el resultado (Gass 1979 b: 275). Esto es fundamental en la elaboración de los modelos científicos o matemáticos, en los que el sistema resultante es para Gass como una lente a través de la cual el mundo se mira y se piensa (Gass 1979a: 66). Pero Gass discrepa de su maestro al considerar que la literatura no puede llegar nunca a ‘explicar’ el mundo o a organizar la percepción del mismo, además las metáforas rara vez son capaces del grado de formalización y abstracción que caracteriza a los métodos científicos (66).

Lo verdaderamente relevante de la cualidad *interactiva* de la metáfora es que el significado se origina ‘desde dentro’, constituye un sistema semántico autosuficiente que no necesita ser interpretado, pero sí contrastado con la realidad; al igual que Black, Gass también destaca de la metáfora su condición estructural: “Las metáforas profundamente comprometidas con su significado son sistemáticas —toda la red de relaciones establecidas entre ellas cuenta—. Pero el momento en que la mente se mueve por el sistema afirmando ciertos puntos de comparación y rechazando otros, el sistema es sustituido por su interpretación”.⁴ Se trata, pues, según Gass, de una cuestión de relación y no de interpretación, como la propia dinámica de la imaginación.

Estudios recientes sobre la metáfora ratifican la validez de la fórmula interactiva desarrollada por Black, y coinciden en destacar su poder de evocación y sus propiedades para organizar y unificar el texto. Esta opinión la comparte Carmen Bobes, para quien “Comprendida así, la metáfora resulta ser uno de los recursos de ambigüedad y polivalencia del lenguaje literario que permiten al autor sugerir, sin limitar y sin imponer un sentido cerrado, y permite al lector dejarse llevar por la imaginación literaria no sólo para explicar sino también para comprender el texto en su unidad y en su globalidad”. (Boves 2004: 109).

La metáfora, como concepción *interactiva*, con la presentación potente y creativa que constituye en su obra, posee, para Gass, unas virtudes estéticas inigualables y su carácter insustituible e intraducible la convierte en una manifestación única. La condición de intraducible de la metáfora de Black sirve para entender algunos de los más ambiciosos proyectos del modernismo cumbre, pues la asimilación conceptual de las imágenes en la poesía de los *Imagistes* Pound o HD, los ‘objetos’ cubistas de Gertrude Stein o el *Objective Correlative* de T.S. Eliot, entre otros, no son sino variedades de la metáfora *de interacción* de Black, distintas fórmulas de resistencia epistemológica que tuvieron en su momento un efecto perturbador en unas audiencias sometidas a los dictados de la convención verbal.

Estos proyectos de los modernistas más eminentes se perciben hoy en día dentro de lo que podría definirse como una poética de lo imposible, o, como lo etiqueta Jameson, “an aesthetics of failure” (ver Jameson 2007, capítulo 1 “The Poetics of Totality”) por tratar muchos de ellos de encontrar desesperadamente un modo de expresión mucho más inmediato, efectivo e impersonal que la escritura habitual, pero sin sacrificar un estilo propio, lo que de un modo u otro termina desmantelando el necesario equilibrio entre forma y contenido. Jameson afirma que la conclusión paradójica de esta estética del fracaso es que los escritores en cuestión no solo intentan lograr construcciones artísticas genuinas en circunstancias de modernidad, sino que además creen en las posibilidades de su éxito; esto pone de manifiesto su incapacidad para discernir las condiciones que hacen del arte moderno una imposibilidad (Jameson 2007: 4).

Las imposibilidades del modernismo se canalizan hacia el postmodernismo, donde la búsqueda se tiñe de un escepticismo severo. Así, Gass propone la metáfora como fundamento metodológico, y la convierte en el eje de su poética; la metáfora de naturaleza *interactiva* constituye para él la fórmula ideal para relacionar el lenguaje literario con la realidad. La suspensión semántica que la metáfora comporta está en la esencia misma del arte moderno, y es que el proyecto de Gass se impregna del espíritu exuberante e innovador del modernismo cuando el autor afirma reiteradamente en sus ensayos haber descubierto que la relación entre el arte y la vida debe ser idealmente semejante a la correspondencia existente entre el sujeto y el predicado de una gran metáfora, que es lo que él aspira a conseguir con cada una de sus obras. Este optimismo es sofocado, sin embargo, por el perfil más postmoderno de sus obras, en las que la ilusión de la ficción se boicotea continuamente y el texto se convierte en una estructura semánticamente impredecible y laberíntica. La ironía nihilista de la que es fruto la metaficción es un impulso que denuncia la rigidez y la esterilidad de todos los códigos verbales, incluidos los que sustentan el arte, lo que contrasta con el proyecto ambicioso e intuitivo con el que Gass articula su propia obra, y que se detalla a continuación.

78

III. Los Modelos Metafóricos

William Gass entiende que el resultado del esfuerzo creativo de todo novelista ha de apuntar hacia la elaboración de un modelo metafórico ficcional (Gass 1979a: 60). El modelo puede ser más o menos semejante al original, pero lo que lo va a caracterizar es que siempre constituirá un sistema verbal generado en torno a unos principios organizativos propios, lo que lo convierte en una realidad paralela. Los conceptos de modelo y metáfora suelen utilizarse como sinónimos —y así se va a

hacer a menudo en este apartado—, aunque esto no es absolutamente cierto: el modelo es siempre de naturaleza metafórica, como reconoce Black (219), pero una metáfora no pasa necesariamente por el proceso de elaboración que requiere un modelo, un proceso mucho más complicado.

La diferencia esencial entre ambos conceptos está en que, según Black, una metáfora opera básicamente a través de implicaciones comunes, es decir, solo se necesita un conocimiento proverbial para interpretarla, mientras que el modelo requiere una teoría estética o científica que lo sustente (239). Aunque la primera parte de la afirmación anterior de Black podría ser fácilmente rebatida, es cierto que el uso de los modelos se suele vincular con el planteamiento teórico y la formulación de los fenómenos científicos, ámbito en el que, injustificadamente, se les suele considerar procesos analógicos en lugar de metafóricos —este último término parece ser más propio de contextos literarios—, dado que el modelo suele tener habitualmente una utilidad didáctica. Como se desprende de los razonamientos de Black, por modelo puede entenderse tanto el término figurado de una metáfora sistemática y formal como la propia metáfora.

Sin duda Gass ya pensaba en la estética de los modelos cuando afirmaba en su tesis doctoral, dirigida por el propio Black, que las metáforas siempre *presentan* un proceso de abstracción, nunca lo representan (Gass 1954: xvii). Presentar es la palabra clave en la retórica de este autor, pues con ella reclama Gass para los procesos metafóricos la virtud de la integridad estructural, un carácter ontológico exclusivo propio de lo que él considera una nueva manera de mirar o de enfrentarse a la realidad con un “ojo” analítico. Al igual que William Gass, Paul Ricoeur también concede una función ontológica a las estructuras metafóricas, y asegura que el lenguaje del poeta no lo es menos acerca de la realidad que cualquier otro uso del lenguaje, pero aquel se debe referir a ella mediante una compleja estrategia que implica, como componente esencial, una suspensión de la referencia ordinaria adscrita al lenguaje descriptivo.⁵

Como asegura Black, se trata de sugerir nuevas relaciones semánticas, pues la metáfora y la elaboración de modelos metafóricos revelan nuevas afinidades (Black 1962: 238-239); así es también el proceso de la metáfora y de los modelos para Gass, y su efecto final resulta ser de una gran inmediatez y eficacia expresiva:

La metáfora es una manera de hacer inferencias, una manera de decir del modo más directo, breve y simple posible lo necesario para llegar a la inferencia deseada, aunque la conclusión pueda depender de premisas que no son breves ni sencillas y que no parecen directas, pues la inmediatez, tanto en el arte como en la metáfora, es a menudo mediatez en cualquier otro contexto; se trata allí de buscar el camino rigurosamente recto, como en la ciencia y en las matemáticas se trata de buscar lo mismo.⁶

Concebir un modelo consiste en elaborar un paradigma tropológico imaginativo en torno al cual Gass construye todo un mundo de ficción cuya misión última es dramatizar, mediante su *interacción* —en el sentido blackiano— con ella, la problemática ontología del discurso poético; Gass se vale de elementos como la nieve en “The Pedersen Kid”, el hielo en “Icicles” —ambos de su colección de relatos *In the Heart of the Heart of the Country*—, un túnel en *The Tunnel*, casas en “Mrs Mean” —también en *In the Heart of the Heart of the Country*— y en “Bed and Breakfast” —este último perteneciente a *Cartesian Sonata and Other Novellas*—, un cuerpo femenino en *Willie Masters’ Lonesome Wife*, etc., convirtiéndolos sorprendentemente en protagonistas de un relato o una novela —funcionan como *centros simbólicos* afirma Gass (LeClair 1982: 169)—. El modelo escenifica las semejanzas existentes entre determinadas características y comportamientos de estos elementos y las relaciones que se establecen entre el poeta, su realidad y el fruto de su interacción creativa con ella, la obra. Se desarrollan, pues, los modelos gassianos en el ámbito de la metanarración, lo que obliga a esa lectura intuitiva sin la que la obra de este autor no puede llegar a comprenderse.

80

El interés primordial de Gass por los modelos radica precisamente en su potencial de abstracción, en su capacidad para hacer visibles propiedades de la realidad empírica que son difícilmente representables. Con respecto a la ciencia, a la que también hace Gass referencia arriba, los modelos científicos son metodológicamente semejantes a los ficcionales pues, como él mismo afirma, son como “lentes conceptuales” (Gass 1979a: 62). La diferencia radica en los objetivos de ambos, pues el científico pretende explicar el mundo y sus procesos, mientras que el artista se debe en última instancia al entramado coherente y sensual en que aspira a convertir su obra.

Como ejemplo de modelo científico resulta ilustrativo el que Black elige como de tipo *teórico*: la representación del campo eléctrico propuesta por Maxwell, que trató de explicarlo como si de un fluido incompresible e imaginario se tratara. La utilidad del modelo no consiste en concebir el campo eléctrico lleno de dicho éter, sino en pensar en él ‘como si’ lo estuviera. lo que depende de un factor ineludiblemente intuitivo; describiendo la peculiar sustancia se da una visión aproximada de la dinámica del campo eléctrico, de otro modo in formulable.⁷

Black compara la noción de la autonomía semántica que conlleva la utilización de los modelos con la de la ‘intraducibilidad’ de las metáforas, pues el filósofo entiende que la metáfora *interactiva* no se puede traducir o no se puede sustituir sin que se produzca una pérdida de su contenido cognoscitivo (Black 1962: 236). En las metáforas sistemáticas que se generan a partir de un modelo, el factor de la no-traducibilidad se transforma en una cuestión de equilibrio formal, al no poder

interpretarse las metáforas en función de una realidad exterior a la que se vinculan sus dos términos. De este modo, la imagen de la realidad representada por el modelo se funde con la realidad paralela de la composición textual, y surge una nueva integridad semántica. Como afirma Black, Peirce ya apreció que un modelo metafórico es un tipo de *ícono* por incorporar los rasgos del original y usarlo como signo suyo (Black 1962: 221).

Este aspecto es el que lleva a Paul Ricoeur a señalar a la metáfora de interacción como un inigualable instrumento pedagógico e informativo: “[la metáfora de interacción] siendo intraducible, es portadora de información; en resumen, enseña” (Ricoeur 1977: 135). Es decir, este tipo de metáfora descubre nuevas relaciones semánticas, relaciones que pueden no existir a simple vista en la vida real y que pueden intuirse a partir de la formulación del tropo. Por lo tanto, según Ricoeur, el acercamiento entre modelo y metáfora propuesto por Black en su ensayo “Models and Archetypes”, dentro de su libro *Models and Metaphors*, revela de una manera decisiva la contribución de la metáfora a una lógica de la invención (Black 1962: 136) pues, al no ser parafraseable, transmite algo que no se puede decir de ningún otro modo, por lo que tiene un valor semántico exclusivo.

El carácter irreductible de la metáfora sigue despertando el interés de los estudiosos de distintas áreas, que han encontrado incluso una dimensión psicológica en ella, señalándola como la verdadera sustancia de los sueños. Tal es el caso de David Punter, para quien la metáfora, al igual que los sueños, resiste todo intento de interpretación:

Tratamos de entender la metáfora, es parte de nuestra labor como lectores, como estudiantes de literatura, como seres humanos en suma, porque sin ese intento de comprensión nos perderíamos en lo psicótico; pero nunca podemos llegar a una resolución, porque las metáforas tienen algo en común, por ejemplo, con los cuadros de M.C. Escher o con el borrón Rorschach, ambos popularmente indescifrables, o cuanto menos irreducibles a una única interpretación: estos nunca pueden revelar completamente sus significados, porque se encuentran permanentemente a punto de convertirse en su propio otro.⁸

Es en esta cualidad autotélica de la metáfora que tan bien describe Punter en la que Gass fundamenta su poética, y es esta propiedad irreducible o de resistencia epistemológica de la misma la que acerca la poética de Gass a los planteamientos clave del modernismo más influyente.

Como Gass le confiesa a LeClair, su objetivo es probar que el vínculo entre la literatura y el mundo puede y debe ser metafórico, entendiendo esta estrategia como una cuestión de relación y no de interpretación (LeClair 1982: 172). Su proyecto se diluye, sin embargo, en el jeroglífico de la metaficción y, por tanto, en las imposibilidades del postmodernismo. La dificultad de la propuesta de Gass es,

una vez más, que el vínculo metafórico esencial en el arte solo puede concebirse de un modo intuitivo, por lo que su proyecto depende necesariamente de un proceso individual de abstracción. Solo mediante estos procesos de abstracción podrá entenderse que la nieve en su relato “The Pedersen Kid” se conciba como modelo del lenguaje convencional, un elemento ‘opaco’ que, lejos de revelar realidades, oculta el mundo a los ojos del viajero-poeta que deambula perdido por el blanco paraje, o que el cuerpo de la sensual pero incomprendida Babs en *Willie Masters’ Lonesome Wife* es un modelo del texto sugerente y transgresor al que aspira el propio Gass.

De lo anterior se desprende que los entes verbales que concibe Gass no son puramente autotélicos, pues Gass propone la metáfora, el tipo sistemático de metáfora *de interacción* blackiana en que se basa la elaboración de modelos, como una forma compleja de comunicación entre el arte y el mundo; por medio de ella aspira a lograr que la obra se convierta en una verdadera alegoría verbal construida a imagen de la realidad. La obra de este autor constituye, pues, un modo hedonista e icónico de discurso, un proceso de semántica experimental con un marcado carácter introspectivo, intuitivo y lúdico, que anhela un alejamiento de los modos de significación colectiva y de las estrategias narrativas clásicas, lo que le pone a Gass en comunicación con las aspiraciones de algunos de los grandes autores de las primeras décadas del siglo veinte. Sin embargo, este modo de despliegue retórico siempre deriva en el postmodernismo en una visión escéptica de la literatura y del arte que lleva a autores con intereses semejantes a dismantelar estas mismas estructuras de significado que ellos plantean como baluarte del significado genuino, lo que constituye una aceptación resignada de la impracticabilidad del arte moderno.

82

IV. Metáforas Provisionales

Una vez asimiladas de un modo intuitivo las fórmulas o principios organizativos que determinan el tipo de modelo metafórico empleado, Gass asegura que la obra “brilla” en el esplendor de su totalidad ante el lector, se manifiesta ante él como un objeto para la contemplación.⁹ Este es el tipo de *objeto celebracional* descrito por Rilke y al que Gass a menudo afirma aspirar, pero que, como se fundamenta en los procesos de la metaficción, es de una entidad provisional e inconsistente, por lo que resulta ontológicamente devaluado en el propio acto de su concepción. La utopía estética de sesgo modernista termina así cortocircuitada por las contradicciones e inconsistencias del postmodernismo, y es que la poética de Gass no gira tanto en torno a lo que son sus obras, sino a lo que él quiere que sean; la integridad y la visualidad que el autor concibe para las mismas no son aspectos que

estén realmente presentes en el texto, y se puede afirmar que toda la producción de Gass es en realidad una metáfora de dicho acontecimiento estético.

Aquí radica el escepticismo del postmodernismo que, a diferencia de posturas anteriores, parece ser consciente de la impracticabilidad del arte en el mundo moderno. La que Jameson definía como la estética del fracaso, y que se citaba en el segundo apartado de este ensayo, parece quedar instalada definitivamente en el subconsciente de los artistas de las últimas décadas del siglo veinte, quienes a menudo juegan a recrearse en principios formales que parecen obsoletos, pero que en última instancia conciben y añoran para sus obras —como le sucede a Gass con la metáfora y los modelos—, para terminar desmantelándolos en un gesto de honestidad y de sometimiento resignado a los códigos convencionales de los sistemas de significado.

Así sucede cuando el propio Gass ofrece en varias de sus reseñas algunos ejemplos interesantes de modelos cuya plenitud e integridad el autor encuentra admirables. Para ello se ve obligado, en pos de su explicación, a traducir o interpretar la metáfora a la que dan vida, lo que sin duda va en contra del principio *de interacción* que rige el proceso metafórico creativo por el que el autor aboga; estos modelos propuestos por Gass son, según él, los verdaderos principios estructurales de las obras que sobre ellos se asientan, convirtiéndolas en realidades intangiblemente “formadas”, prototipos intuitivos de estructura y proporción cuya suficiencia ontológica queda, sin embargo, desvirtuada al requerir de una explicación que facilite su recepción.

Uno de sus ejemplos es la cantina del libro de Malcom Lowry *Under the Volcano*, que según Gass es un modelo de cabeza (Gass 1979b: 19). O, de un modo más ambicioso, —o lo que es igual, metatextualmente más comprometido, como también lo son *The Tunnel* y *Willie Masters' Lonesome Wife* del propio Gass— está el ejemplo del párrafo, también de Lowry, que Gass interpreta como modelo del fuselaje del avión que el propio párrafo describe (30); o cuando afirma que los “cubos” textuales de Gertrude Stein llegan, en sus tres dimensiones metafóricas, a “rodear” de un modo intuitivo al lector (78); o, un ejemplo más, cuando Gass asegura que las novelas de Nabokov son como relojes, cada uno marcando sus propios tiempos (206).

Entre los escritores postmodernos que, al igual que Gass, producen este tipo de metáforas que McHale define como “alegorías de la escritura” (ver en *Postmodernist Fiction* el capítulo 9, “Tropological Worlds”), cabe mencionar a Donald Barthelme, Thomas Pynchon, John Barth, Robert Coover, Jerzy Kosinski, Ishmael Reed e incluso al propio William Burroughs entre otros. McHale destaca el marcado carácter figurativo en la constitución de muchas obras postmodernistas, entre las que se encuentran las de Gass. El ejemplo que McHale desarrolla en su libro es el del relato “The Balloon” de Barthelme (en *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*), pero podrían señalarse muchos otros que ilustran la semejanza entre el proyecto de alguno de estos escritores y el de Gass.

Este es el caso de “The Indian Uprising”, también en la misma colección de relatos de Barthelme, que tiene como marco narrativo una escena bélica con barricadas erigidas para controlar la insurrección de un misterioso grupo de indios. Paralelamente, el relato se configura como un verdadero ‘motín’ verbal de frases que se rebelan contra las estructuras gramaticales y sintácticas convencionales, y que intenta ser contenido mediante las barricadas metafóricas que constituyen las listas de palabras, a las que Miss R. denomina *litanies*. Otro ejemplo interesante y metaficcionalmente eficaz es el relato de Coover “The Elevator” (en *Pricksongs and Descants*), que presenta, por un lado, una estructura con divisiones que busca evocar las plantas o pisos del edificio de oficinas en el que discurre la narración y, por otro, ofrece una acción de subidas y bajadas alternas y reiteradas que convierte al texto en expresión simultánea del propio ascensor de la ficción. También Walter Abish produce piezas con esta doble naturaleza estructural, como puede ser su *Alphabetical Africa*, relato construido en paralelo a la geografía africana, a la que el autor aplica ciertas reglas y restricciones verbales que dan lugar a un nuevo continente africano en el ámbito metatextual. Tampoco hay que olvidar a Richard Brautigan, cuyo *Trout Fishing in America* sintetiza todo lo que la estética metafórica puede hacer por la renovación de la narrativa.

84

Aunque ninguno de estos autores se posiciona estéticamente de un modo tan explícito y vehemente como lo hace Gass, se puede afirmar que trabajan en su misma línea intuitivo-metafórica; ellos también parecen entender que la escritura de un relato o novela pasa idealmente por la elaboración de una gran estructura que confiera orden y unidad a la obra. Los escritores arriba mencionados podrían asumir fácilmente la noción de metáfora *de interacción* como soporte teórico de una manifestación literaria sensual y creativa, y desde luego suscribirían el potencial ontológico de la misma como hace Gass. A los ejemplos propuestos arriba por Gass —el texto-cabeza en Lowry, el párrafo-fuselaje también de este autor o los cubos de Stein y los relojes de Nabokov— se añaden ahora los sugeridos en el párrafo anterior, una muestra del tipo de significación icónica y transitoria en que se deleita la postmodernidad habitualmente.

De los planteamientos estéticos formulados hasta aquí se desprende que William Gass y un grupo de escritores etiquetados habitualmente como postmodernistas asimilan algunos objetivos estéticos del modernismo más militante, fundamentalmente los de autonomía e integridad estética, que logran canalizar a través de estructuras metafóricas cuya viabilidad es provisional y, desde luego, siempre intuitiva, dentro del ámbito de la metaficción. Los textos así concebidos alcanzan una nueva dimensión ubicada más allá del relato que, a pesar de todo, logran contar al convertirse en expresión virtual de sí mismos.

La suspensión semántica que implica la formulación tropológica de la metaficción se puede entender como una variedad más de las inconsistencias epistemológicas que definen el proyecto postmodernista, pero la metáfora de naturaleza *interactiva* sobre la que este se sustenta ha de entenderse como un mecanismo vertebrador y como una fuente de orden y coherencia creativa que consigue poner en comunicación la estética provisional y escéptica del postmodernismo con los más ambiciosos planteamientos del modernismo clásico.

Notas

1. Original: "I love metaphor the way some people love junk food. I think metaphorically, feel metaphorically, see metaphorically. And if anything in writing comes easily, comes unbidden, often unwanted, it is metaphor" (LeClair 1982: 172). Trad. de la A.

2. En Burkhardt, Frederick (ed.) *The Principles of Psychology: Works of William James*, 727.

3. Santayana, George, "The Elements and Function of Poetry" en *Interpretations of Poetry and Religion*, 266.

4. Original: "Metaphors which are deeply committed, which really mean what they say, are systematic—the whole net of relationships matters. But the moment the mind moves through the system establishing certain points of comparison and denying others, then the system is replaced by its interpretation" (Gass 1979a: 66, 67). Trad. de la A.

5. Ricoeur, Paul. "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling" en Sacks, Sheldon (ed.) 1979: 151.

6. Original: "Metaphor is a manner of inferring; a manner of setting down as directly and briefly and simply as possible whatever is necessary for the inference desired, although the conclusion may require premises that are neither brief nor plain and do not seem direct, since direction, in both art

and metaphor, is often indirection elsewhere; for it is as much a matter of concern there to seek the severe straight way as it is in science and mathematics to seek the same" (Gass 1979 a: 63). Trad. de la A.

7. El filósofo W.V. Quine señala como otros ejemplos de modelos científicos— a los que, por cierto, él denomina directamente metáforas— la teoría molecular de los gases o el principio de las ondas luminosas (W.V. Quine. "A Postscript on Metaphor" en Sacks, Sheldon (ed.) 1979: 159).

8. "We strive to understand metaphor; that is part of our task as readers, as students of literature, indeed as human beings, because without that attempt at understanding we would be lost in the psychotic; but we can never fully arrive at a resolution, because, metaphors have something in common with, for example, the paintings of M.C. Escher, or with the Rorschach blot, both of which are famously indecipherable or, at least, irreducible to a single interpretation: they can never fully reveal their own meanings because they are perennially on the point of turning into their own other" (Punter 2007: 82-3). Trad. de la A.

9. Este tipo de razonamientos justifican afirmaciones como la del crítico Jerry Varsava, quien opina que la narrativa postmoderna no trata de la vida, sino de algo más, como son el genio imaginativo o incluso transcendencia estética (Varsava 1990:1).

Referencias bibliográficas

- ABISH, Walter. 1974. *Alphabetical Africa*. New York: New Directions Books.
- BARTHELME, Donald. 1978. *Unspeakeable Practices, Unnatural Acts*. New York: Pocket Books.
- BLACK, Max. 1962. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, New York: Cornell U.P.
- BOVES, Carmen. 2004. *La metáfora*. Madrid: Gredos.
- BRAUTIGAN, Richard. 1989. *Trout Fishing in America*. Boston: Houghton Mifflin & Seymour Lawrence.
- BURKHARDT, Frederick (ed.) 1981. *The Principles of Psychology: Works of William James* (3 vols.). Cambridge, MA: Harvard U.P.
- COOVER, Robert. 1989. *Pricksongs and Descants*. London: Minerva.
- GASS, William H. 1954. "A philosophical investigation of Metaphor". Ph.D Dissertation. Cornell University.
- . 1979a. *Fiction and the Figures of Life*. Boston: David R. Godine.
- . 1979b. *The World Within the Word*. Boston: David R. Godine.
- . 1981. *In the Heart of the Heart of the Country*. Boston: David R. Godine.
- . 1989. *Willie Masters' Lonesome Wife*. Normal (IL): Dalkey Archive Press.
- . 1998. *Cartesian Sonata and Other Novellas*. New York: Alfred A. Knopf.
- GOODMAN, Nelson. 1976. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- JAMESON, Frederic. 2007. *The Modernist Papers*. London and New York: Verso.
- LECLAIR, Thomas and Larry McCaffery (eds.) 1982. *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*. Urbana and London: University of Illinois Press.
- LENTRICCHIA, Frank and Thomas McLaughlin. (eds.) 1995. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- LODGE, David. 1977. *The Modes of Modern Writing*. London, Melbourne and Auckland: Edward Arnold.
- MCHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- PUNTER, David. 2007. *Metaphor*. London and New York: Routledge.
- RICOEUR, Paul. 1977. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis.
- SACKS, Sheldon (ed.) 1979. *On Metaphor*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- SANTAYANA, George. 1900. *Interpretations of Poetry and Religion*. New York: Charles Scribner's Sons.
- VARSAVA, Jerry. 1990. *Contingent Meanings: Postmodern Fiction, Mimesis, and the Reader*. Gainesville (Florida): The Florida State U.P.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1958. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.