

Percepción y "construcción" estética del mundo

Alberto J. L. Carrillo Canán (BUAP / México)

e-mail: cs001021@siu.buap.mx

Estas breves notas son parte de una investigación amplia, uno de cuyos objetivos principales radica en lograr lo que podemos llamar una aproximación *deflacionaria* a la estética. La perspectiva deflacionista estaría dictada por el hecho de que, a nuestro parecer, en el marco del postmodernismo filosófico a la obra de arte se le han transferido o impuesto pesadas cargas las cuales es dudoso que la misma deba o pueda sobrellevar. Por un lado se trataría de una carga epistémica, según la cual se supone que la obra de arte está avocada a producir o generar conocimiento y, de hecho, lo generaría. Por otro lado se trataría de una carga que podríamos llamar político social, la cual consiste en suponer que la obra de arte está avocada a producir o reproducir lazos sociales o, más exactamente, a ser vehículo de realización de una comunidad. Por supuesto, aquí no podemos tratar las diferentes vertientes y versiones de estos planteamientos, por lo que sólo nos limitaremos a señalar dos de tales versiones y a cuestionar una ellas. En cualquier caso, la perspectiva deflacionista respecto de la estética consiste en orientarse hacia, por así decirlo, una teoría estética magra, o más modesta, la cual, sin desconocer los vínculos entre problemas políticos, cognitivos y estéticos, no confunda las dimensiones de los mismos. Por otra parte, esto equivale a reconocer la importancia de la obra de arte en sí misma y no hacer depender dicha importancia de supuestos logros extra estéticos. Es decir, no se trata de disminuir el valor de la obra de arte, sino, muy por el contrario, de devolverle el valor que se le resta cuando su dignidad se hace depender de una importancia epistémica o política - sean éstas reales o no -.

La idea de que la obra de arte debe y puede cumplir con la tarea política de la reconstitución o actualización de la comunidad había sido abandonada ya por Hegel cuando éste postuló su famosa tesis del "fin del arte", tesis según la cual la tarea de autoconocimiento del espíritu absoluto - el cual, según el modelo hegeliano, siempre está realizado en diferentes grupos étnicos - no podía ser asumida ya más por el arte sino sólo por la religión y por la filosofía misma. Sin embargo, en este siglo Heidegger y su discípulo Gadamer han revivido la idea mencionada bajo la fórmula de que (el "suceso" de) la obra de arte implica la "apertura de un mundo". Y lo importante aquí es que todo lo que tenga que ver con la obra de arte referiría no al mundo humano en general sino siempre se trataría del "mundo" muy particular de una "tradición" y, explícitamente formulado, de una un "pueblo histórico" (Hw 34)¹, de una "comunidad" - o como Gadamer lo dice explícitamente, respecto del "gusto", hay que concebirlo "(...) no a la manera del derecho natural, no como un atributo dado a todos los hombres, sino como una virtud *social* (...)" (WM 30), es decir propia de una "comunidad" específica (WM 38, 78).²

La otra idea, es decir, la idea de que la obra de arte genera conocimiento, tiene muchos representantes los cuales esgrimen los más diversos argumentos. Para este pequeño trabajo baste con referirnos al nominalista de Harvard Nelson Goodman, quien replanteó la discusión acerca de la estética en el ámbito anglosajón sosteniendo la tesis de que las obras de arte pertenecen a "sistemas simbólicos" y, como todo sistema simbólico "construye" o "hace mundo", entonces las obras de arte "construyen mundos". Dado, por otra parte, que en concordancia con su visión pragmática de la verdad, el hacer un mundo implica conocerlo, resulta de acuerdo a Goodman que la obra de arte cumple una labor epistémica *strictu sensu*. Estas notas estarán pues, en lo que resta, dedicadas a esbozar algunos señalamientos críticos respecto a Goodman partiendo de problemas de la percepción.

Podemos empezar por reproducir algunos pasajes goodmanianos decisivos para la problemática que nos ocupa. En su obra más importante en este contexto, *Languages of Art* (1968), Goodman examina la relación entre una representación pictórica y lo que ella representa, y nos dice: "(...) el objeto mismo no está ahí ya hecho, sino que *resulta* de la manera de tomar el

¹ Véase la bibliografía y la lista de abreviaturas al final de este trabajo.

² Sobre este problema véase AD y AH.

mundo. El hacer la pintura participa en el *hacer* lo que debe pintarse." (LA 32)³ Ya antes de lo recién citado Goodman había dicho: "Al representar un objeto no [lo] copiamos (...) sino que lo *logramos*." (LA 9, c. a.)⁴ Por supuesto, no se trata de la "hechura" o "logro" del objeto en términos físico productivos, sino en términos de *determinar* lo que el objeto mismo es. En efecto, poco después de lo citado al último Goodman dice: "Una pintura (...) representa a x *como* un hombre o representa que x es una montaña, o representa *el hecho de que x es un melón*." (LA 9, c. a.).

La determinación de objetos a la que se refiere Goodman se realiza por medio de símbolos o "etiquetas", en este caso, por medio de la pintura que "simboliza" o "etiqueta" lo que ella misma representa. Por eso Goodman dice a continuación de la primera cita: "El *objeto* y sus *aspectos* dependen de una *organización*; y las etiquetas de todo tipo son herramientas para la *organización*. [Nuevo párrafo⁵] La *representación* y la *descripción*, pues, implican (...) *organización*." (LA 32) Y pocas líneas abajo podemos leer: "(...) gracias a cómo *clasifica* (...), una *representación* o una *descripción* puede hacer o marcar conexiones, analizar objetos y *organizar el mundo*." (LA 32) Nótese la idea básica: el clasificar equivale a "organizar el mundo". Antes de continuar, queremos resaltar explícitamente el *tratamiento homogéneo* que Goodman hace de la representación específicamente pictórica y de la descripción verbal en las citas anteriores. Esto se debe a que, cómo Goodman lo establece explícitamente ya desde el inicio mismo del texto que nos ocupa, su teoría parte de "(...) subsumir la representación y la descripción bajo la denotación." (LA 42s., 5). Sin discutir aquí este problema, dejemos asentado que se trata de una fuerte tendencia goodmaniana a la *reducción verbalista* de los contenidos visuales.⁶

Antes de pasar a los problemas de fondo, queremos precisar un poco la presentación del modelo de pensamiento goodmaniano, para lo que nos servirán otros dos pasajes igualmente explícitos: "Ambos, el *dibujo* y la *descripción* participan en la *formación* y la caracterización del *mundo*; y actúan una sobre la otra y con la *percepción* y el *conocimiento*." (LA 40) De acuerdo con esto, resulta lógica la manera en la que Goodman concluye el libro que hemos venido citando: "Mi objetivo ha sido el de dar algunos pasos hacia el estudio sistemático de los símbolos y las maneras en las que funcionan *en nuestra percepción* y en nuestras acciones, en las artes y en las ciencias, por tanto, en la *creación* y *comprensión* de nuestros *mundos*." (LA 265). Nótese el plural, ya que no se trata de un mundo humano sino de mundos *particulares*.

Las referencias a la percepción (y al conocimiento o la comprensión) en las dos últimas citas no son casuales y, por lo demás, nos resultan muy convenientes. Con ello Goodman se sitúa claramente en una tradición muy amplia, con muchos representantes partiendo de G. Herder y W. Humboldt, pasando por el romanticismo alemán, y cuya tesis principal podríamos formular diciendo que "vemos lo que sabemos", es decir lo que nos está dictado por una experiencia acumulada, la cual tendría su *modo de articulación* en el lenguaje, y por tanto estaría *basada* en él. Esto último es también una versión de la famosa sugerencia del lingüista y antropólogo norteamericano Edward Sapir (1884-1939) en el sentido de que percibimos el mundo principalmente a través del lenguaje. Explícitamente Sapir dice que "[e]l »*mundo real*« está, en gran medida, *construido* inconscientemente sobre la base de los hábitos lingüísticos del grupo." La referencia a Sapir se impone de suyo por la idea común con Goodman de la "construcción" simbólica de "mundo". En términos un poco más convencionales suele hablarse de la hipótesis Sapir-Whorf, incluyendo las ideas del lingüista norteamericano Benjamín Lee Whorf (1897-1941), quien, familiarizado con el trabajo de Sapir, postuló que el lenguaje influye en el pensamiento y el conocimiento, por lo que la hipótesis consiste en decir que el lenguaje tiende a condicionar las maneras en las cuales el hablante piensa y que, por tanto, las estructuras de los diferentes lenguajes llevan a los hablantes a "ver" el mundo de diferentes maneras. Todo esto es muy discutido, pero baste aquí con señalar que Goodman generaliza la idea pasando de los lenguajes a los "sistemas simbólicos" de todo tipo, lo que incluiría entonces a las obras de arte en general, no sólo a las pictóricas.

El centro de nuestras consideraciones está dado, sin embargo, por el problema del conocimiento que supuestamente rendiría la obra de arte en tanto tal, es decir, en la experiencia

³ A menos que explícitamente se indique lo contrario, todas las cursivas dentro de una cita son nuestras.

⁴ La abreviatura c. a. significa que las cursivas dentro de una cita provienen del autor del texto citado. Si no aparece tal abreviación esto indica que las cursivas son nuestras.

⁵ Cualquier añadido entre corchetes es nuestro.

⁶ Para una discusión de esta tendencia goodmaniana véanse IG e IS.

estética misma y no mediante una reflexión posterior a ella o sobre ella. Veamos cómo plantea Goodman esta idea. Él dice, por ejemplo: "La representación o la descripción son aptas, efectivas, *iluminadoras*, sutiles, intrigantes, en la medida en la que el artista o escritor *capta* relaciones *nuevas y significantes*, y diseña los medios para hacerlas *manifiestas*." (LA 32s.) Estos "medios" no son, a pesar del uso del plural, otra cosa más que clasificaciones mediante etiquetas de diferentes tipos, según vimos arriba. Por eso, unas líneas más abajo podemos leer: "El resaltar elementos o *clases* nuevos o familiares mediante *etiquetas* de nuevo tipo o con nuevas combinaciones de las viejas etiquetas, puede proporcionarnos una *nueva comprensión*." (LA 32s.) Refiriéndose a una pintura (en general) Goodman dice que ésta "(...) puede *revelar semejanzas y diferencias* antes negadas, forzar *asociaciones inusuales* y, en alguna medida, *rehacer nuestro mundo*" (LA 33), es decir, la pintura "(...) hace una contribución genuina al *conocimiento* – como en el caso de un experimento crucial –." (LA 33) Lo mismo vale por supuesto, *mutatis mutandi*, para cualquier otra obra de arte, dado que, según el modelo de pensamiento goodmaniano, toda obra de arte pertenece a un sistema simbólico. Con esto tenemos elementos para considerar aquel "conocimiento" que postuladamente produciría la obra de arte.

Dado que el movimiento teórico inicial y básico efectuado por Goodman consiste en "subsumir" la representación bajo la denotación, resulta justificado que busquemos hacernos una idea concreta del modelo goodmaniano en el caso de las descripciones o de la denotación.⁷ El caso en el que Goodman se acerca más a una versión concreta de su modelo es el de la *metáfora* comprendida como el nivel elemental de una descripción de carácter poético. Siguiendo la definición de la metáfora tradicional desde Aristóteles en el sentido de una transferencia, Goodman reformula esto en términos de una *transferencia* en la función *denotativa* de un término, tal como la encontramos en expresiones del tipo "pájaro de acero" para referirse a un avión, o bien en "león" para referirse a un hombre valiente. Estos son ejemplos en los que una "etiqueta" "denota metafóricamente" un objeto (LA 92).⁸

Aquí no necesitamos discutir la calidad poética de tales metáforas, lo importante es la idea de la "reorganización" de los objetos mediante la *reclasificaciones* de este tipo, las cuales en principio pueden ser "aptas, efectivas, *iluminadoras*, sutiles, intrigantes". Y según Goodman lo son en la medida en la que mediante ellas aquel que las introduce "(...) *capta* relaciones *nuevas y significantes*" y puede "hacerlas *manifiestas*." El "manifestar" no consiste aquí en nada más que en "(...) *revelar semejanzas y diferencias* antes negadas, forzar *asociaciones inusuales* y, [por ello] en alguna medida, *rehacer nuestro mundo*", según hemos citado arriba, y todo esto mediante el sólo recurso de la (re)clasificación.

Detengámonos antes que nada en la idea de "organizar el mundo" mediante la "clasificación" o "análisis de objetos". Tratemos de hacer fuerte esta idea de Goodman. Para ello piénsese en lo que es una taxonomía, por ejemplo en el sentido más directo de esta palabra, es decir, una taxonomía biológica. Sigamos para ello, por ejemplo, la exposición de Eleanor Rosch en su importante trabajo *Principles of Categorization*. Se puede definir una "categoría" como el total de los elementos de una clase de objetos determinados. Las "clases" o "categorías" de objetos implican una cierta estructura *horizontal*, precisamente en clases *separadas* de una manera relativamente *nitida*, por ejemplo, perros, gatos, patos, pájaros, monos, etc. Un estrato horizontal tal como el mencionado puede identificarse con un nivel homogéneo de *abstracción*. Pero también hay una estructura vertical. Partiendo de un estrato o nivel como el anterior, se puede avanzar hacia una abstracción mayor, y entonces, por ejemplo, los gatos y los tigres quedarán agrupados (Goodman: "organizados") como felinos, los patos y los pájaros como aves, etc., avanzando en el nivel de abstracción, felinos y aves quedarán agrupados como vertebrados, etc. Por supuesto, también se puede descender en el nivel abstracción y pasar, por ejemplo, de los pájaros a los petirrojos, los gorriones, etc.

⁷ La denotación es entendida por Goodman en términos enteramente tradicionales de la aplicación de un predicado a un objeto; por supuesto, una descripción consiste las más de las veces de la aplicación de varios predicados al mismo objeto, es decir, de varias denotaciones del mismo, por lo que la denotación es la descripción elemental.

⁸ En la discusión actual hay una amplia variedad de explicaciones acerca del pretendido papel cognoscitivo de la metáfora, pero en lo que sigue nos limitaremos sólo a la teoría goodmaniana.

Ahora bien, todo lo anterior es elemental, lo interesante es que Rosch parte de la hipótesis con mucha evidencia empírica a su favor, de que en toda taxonomía hay lo que ella llama "objetos básicos", los cuales, correspondientemente, están agrupados (Goodman: "organizados") en "categorías básicas". En el ejemplo de la taxonomía arriba esbozada, el nivel del que partimos - gatos, perros, patos, pájaros, monos, etc. - correspondería precisamente a tal nivel de "objetos básicos". Es decir, por *razones estructurales* de la percepción de formas⁹ queda descartado que la mayoría de personas en una cultura, o una mayoría de culturas, empezara por distinguir, por ejemplo, no entre perros y gatos, sino entre especies de perros y especies de gatos para, después, apenas en un nivel de abstracción superior - que ya no sería el básico - distinguir entre perros y gatos.

Rosch basó sus resultados empíricos en una medida que es llamada "validez del estímulo" (*cue validity*). Para definirla¹⁰ se toma algún elemento perceptible (X) de algún objeto, por ejemplo forma, color, sonido, tener pelo, tener escamas, etc. Se trataría entonces de averiguar con qué categorías queda asociado dicho elemento (estímulo). Para una categoría dada Y la validez del estímulo X aumenta cada vez que X se asocia con dicha categoría y disminuye cada vez que se asocia con otra categoría. Tómese el caso de "tener patas".¹¹ Cada vez que esto se asocia con la categoría "vertebrados" aumenta la validez de este estímulo para (los elementos de) la categoría, pero, como sabemos, también los insectos pueden tener patas, por lo que cada vez que el tener patas se asocia con los insectos, se reduce la validez del estímulo en el caso de la categoría "vertebrados". Obviamente, estímulos que se asocian con mucha frecuencia con una categoría y raramente con otras, tienen una gran validez para la categoría en cuestión. Piénsese, por ejemplo, en el aullar respecto de los lobos y piénsese, por el contrario en el poder sostenerse en dos patas respecto de los cuadrúpedos; aunque ello es posible, como lo demuestran los animales de circo, nadie asocia, en el primer intento, tal posición, por ejemplo, con los elefantes, y tal posición será más frecuentemente asociada con los perros que con los elefantes, por no hablar ya de los rinocerontes.

Por supuesto, el concepto de taxonomía se puede aplicar también a otros ámbitos de la realidad distintos a los seres vivos, por ejemplo a los artefactos. En este caso cosas tales como cuchillos, sillas, coches, lápices, etc. parecen ser "objetos básicos", ya que no será la mayoría de las personas la que en vez de empezar, por ejemplo, por cuchillos, empiece "más abajo", por ejemplo, por cuchillos de carnívero, cebolleros, etc., ni "más arriba", por ejemplo, por enceres de cocina y artículos de escritorio.¹²

En cualquier caso, son posibles diferentes taxonomías referidas a *diferentes ámbitos* de la realidad (Goodman: "dominios"), y cada una tiene una estructura piramidal en la que partiendo del nivel de los "objetos básicos" la base se ensancha hacia abajo con el aumento de concreción y se reduce hacia arriba con el incremento en la abstracción. Una visualización burda de cualquier taxonomía nos la podría presentar como gavetero piramidal en la que muchos cajones pequeños en la parte inferior quedarán comprendidos en - tendencialmente - cada vez menos cajones en los niveles superiores. (Este hecho refleja la mayor inclusividad de las categorías a mayor grado de abstracción.) Así, por ejemplo, en un cajón en la base de la pirámide tendríamos a los chihuahueros individuales, en otro a los pastores alemán individuales, etc., y estos dos cajones - con otros más - quedarían incluidos en el cajón de los perros; a su vez, este cajón quedaría

⁹ En el caso más general esto también incluye la percepción en términos sensorio motrices o físico funcionales (Cfr. C 190, 194).

¹⁰ En lo siguiente pasaremos por alto las precisiones técnicas y nos limitaremos a esbozar la idea principal de este concepto.

¹¹ No se trata de un predicado, sino de la *forma* visible de lo que parece sostener a un animal contra el suelo; así mismo en el caso de "tener pelo" o "tener escamas" tampoco se trata de predicados sino de los estímulos perceptibles correspondientes.

¹² Cfr.: "A partir de todo lo que se ha dicho sobre la naturaleza de la clasificación básica, no resulta razonable suponer que en la percepción del mundo los objetos sean categorizados partiendo ya sea de niveles más concretos o más abstractos (...). Dos estudios independientes acerca de la verificación de imágenes (...) indican que, realmente, los objetos pueden ser vistos o reconocidos como miembros de su categoría básica y que es únicamente por medio de procesamientos adicionales que pueden ser identificados como miembros de sus categorías inferiores o superiores." (C 195).

incluido con el cajón de los gatos - y con muchos otros más - en el cajón de los cuadrúpedos; este cajón quedaría incluido con otros pocos cajones en el cajón de los vertebrados, etc. Tal visualización mediante cajones o gavetas nos da una buena justificación de la palabra "organización" utilizada por Goodman: una taxonomía es una "organización" de (por lo menos una parte de) la realidad (Goodman: "mundo"), y como esta organización está estructurada por las "categorías" o "clases" (los cajones), se desprende la plausibilidad de la idea de Goodman de que "clasificar" o "etiquetar" es "organizar". Recuérdese aquí que Goodman nos dice que "la descripción implica organización", y describir no es otra cosa que aplicar al menos una categoría (Goodman: "etiqueta") a un objeto dado, por ejemplo, esto aquí es de metal, vuela, etc.

Pero la cuestión clave es aquí si la organización es *de re* o bien meramente *de dicto*, es decir, si depende de las cosas y lo que inocentemente podemos llamar aquí sus propiedades o sus aspectos, o bien, depende de los símbolos, es decir de la *manera* de elegir o *formar* las "categorías".¹³ La respuesta a esta cuestión es clave para la pretensión goodmaniana de que una "etiquetación" artística, por ejemplo metafórica, "hace una contribución efectiva al conocimiento", es decir, a la determinación de lo que alguna cosa es.

Pensemos en una "etiquetación" que pueda "revelar semejanzas (...) antes negadas, forzar asociaciones inusuales". La metáfora, en tanto transferencia de una denotación de un dominio a otro, sería un ejemplo típico de lo que Goodman tiene en mente. Piénsese por ejemplo en la transferencia del dominio de los seres vivientes a los artefactos efectuada cuando nos referimos a un avión llamándolo "ave de acero". Ciertamente, tal metáfora utiliza "semejanzas antes negadas", como lo semejante al ave y al avión de poder volar y tener "alas". Y si partimos de que en efecto, tanto aves como aviones vuelan, entonces podemos decir ahora que nuestra reticencia cotidiana a "ver" a los aviones "como" aves, equivale a negar la semejanza en cuestión. El "ver" a los aviones como aves equivale a una reclasificación y, por tanto, a una "nueva organización" del "mundo", ya que ahora los aviones quedan en un mismo cajón taxonómico con las aves. Por lo demás, el llamar a los aviones aves de acero equivale, en el modelo de pensamiento goodmaniano, a *verlos* como aves.¹⁴ Y si no queremos decir que los aviones se nos revelan como aves, por lo menos podemos decir que se nos "revela" la semejanza entre aves y aviones. ¿Se nos revela? ¿Es que no la conocíamos en lo absoluto? Suponiendo que se trate de una verdadera "revelación", ¿tiene ésta realmente el carácter de una "contribución efectiva al conocimiento"? ¿No será más bien que sólo gracias a que de antemano sabemos que tanto aves como aviones pueden volar, se nos ocurre la transferencia nominativa?¹⁵ De acuerdo al propio planteamiento pragmático de Goodman, ¿qué sentido tiene decir que con la aplicación de una denotación *metafórica* se "(re)hace el mundo", o bien que se le ve de una manera diferente?

Supongamos que efectivamente un cruce metafórico de taxonomías (ave de acero) o un cruce al interior de una misma taxonomía (ese hombre es un león) implica una "visión" del mundo diferente. Si esto se interpreta en términos caritativos, entonces no significa más que por un momento o por cierto periodo de tiempo abandonamos nuestra orientación cotidiana, práctica o teórica, en la realidad para sumergirnos - por así decirlo - en las ciertamente muy humanas y tremendamente importante regiones de imaginación poética. Pero no se trata de ningún cambio de lo que es para nosotros el mundo cotidiano, ni el del conocimiento científico. Podemos pensar que nuestro mundo total, en tanto compuesto de - por lo menos - las dimensiones práctica, teórica y estética (Kant), se ha enriquecido en una metáfora más, y en este sentido, nuestro mundo ha quedado reorganizado o reconstruido. Pero, por todos los cambios que haya en la dimensión estética de nuestra experiencia, esto no quiere decir, más que en un sentido muy poco comprometedor, que hemos "construido un mundo" nuevo. Por ejemplo, ni de manera teórica ni de manera teórico técnica (Kant) empezamos a comportarnos respecto de los aviones y de las aves

¹³ Compárese esto con la afirmación de Curtis Brown: "(...) cuando desarrollamos un lenguaje no estamos imponiéndole al mundo una organización sino seleccionando para nuestro uso una de las organizaciones del mundo." (IT 145-55).

¹⁴ Goodman tiene una acusada tendencia a nivelar percepción y verbalización, como se puede ver en las siguientes fórmulas: "world-descriptions and world-depictions and world-perceptions" (WW 4); "way of seeing or picturing or describing" (S 9).

¹⁵ Compárese con la concepción de Wittgenstein en sus *Philosophische Untersuchungen*, según la cual un término se puede utilizar metafóricamente sólo si previamente se conoce su significado original o primario.

como si fueran una sola clase de "objetos básicos". Aviones y aves, y los elementos de cualquier transposición metafórica que tenga un carácter artístico en sentido estricto, continuarán siendo tratados como "objetos básicos" de tipo claramente diferenciado. Y esto aún suponiendo que podamos hablar en sentido estricto de la "revelación" de una semejanza entre ambos elementos de la transferencia. De hecho se trata de la misma situación que cuando en la actividad meramente descriptiva - descripción literal y no metafórica - se incluyen cajones de diferentes niveles de abstracción en un cajón todavía más alto, por ejemplo, cuando "dándonos cuenta" de cierta semejanza incluimos a los perros y a las aves en la clase superior de los vertebrados. En este caso, dado que, apegándonos a los resultados de Rosch, por lo menos la mayoría de las culturas empezaría por agrupar a perros y a aves en cajones netamente separados, también se estaría "negando" con esto la semejanza de ser vertebrados. El *descubrimiento* y por tanto *conocimiento* de que los elementos de ambas clases (cajones) tienen algo en común o semejante entre sí, es, en este caso, verdaderamente una *revelación* pero no implica ninguna metáfora.

Pero ya que estamos en el caso del conocimiento como descripción literal (*de re*), podemos preguntarnos qué hay del uso de las metáforas en las ciencias. Piénsese en la metáfora del flujo para el magnetismo o para la electricidad. Lo que fluye son, ciertamente, líquidos, y si también pasamos a hablar, por ejemplo, del fluido eléctrico, aquí hay un tipo especial de metáfora, a saber la analogía formal o estructural, la cual, *en primer lugar*, tiene un carácter heurístico o abductivo, es decir, que nos sirve para idear un modelo o "teoría". Pero lo metafórico se agota en la abducción, ya que, *en segundo lugar*, precisamente el carácter *formal* aquí implicado significa que el término "flujo" no es el nombre una clase o categoría, en la que de alguna manera tenemos como subclases a los líquidos y a la electricidad. De hecho, aquí ya no estamos confrontados con ninguna metáfora en sentido estricto de la transferencia de denotaciones. Aunque tomada originalmente en referencia a los líquidos, ahora la palabra "flujo" ha pasado a ser un término en una teoría formal. En efecto, un modelo formal de flujo es una teoría *estrictamente matemática*, tan formal como lo es una de las llamadas *geometrías puras*, y lo que induce a confusión con la metáfora es la connotación de la palabra flujo. Pero así como en la geometría pura se pueden cambiar los términos "punto", "recta", "plano" por términos estrictamente formales tales como "objeto del tipo 1", "objeto del tipo 2", "objeto del tipo 3", exactamente de la misma manera podría cambiarse el término "flujo" por otro meramente formal. Y así como la aplicación de una geometría pura al espacio físico no es más que una interpretación semántica - lo mismo que la aplicación del formalismo "s es P" al caso "el hombre es mamífero" -, así mismo, la aplicación de un "modelo de flujo" a los líquidos o la electricidad o al magnetismo, no es, en cada caso, más que una interpretación semántica del modelo formal¹⁶, pero ya no implica en absoluto *ninguna metáfora*. Y esto exactamente de la misma manera en la que la aplicación de una geometría pura al espacio físico tampoco tiene absolutamente nada que ver con metáfora alguna. A reserva de un examen más detallado, parece ser que la insistencia en que las metáforas desempeñan un papel en las ciencias - más allá del abductivo -, está originada en una incomprensión del carácter meramente formal de los modelos de las ciencias naturales a pesar de las posibles connotaciones de los términos que aparecen en dichos modelos.

Ahora podemos volver al problema perceptivo básico. ¿Por qué razón una metáfora como el llamar ave de acero a un avión no nos lleva a ordenar realmente a los aviones y los pájaros en la misma categoría? Los resultados de Rosch indican que se trata de una situación en la que el estímulo dado (la propiedad de volar) tiene una baja validez, ya que aves y aviones tienen pocos atributos en común - exactamente como en el caso de la relación que guardan entre sí clases superiores a las de los objetos básicos, como ocurre con la clase de los mamíferos y la de los vertebrados -. Podemos pues sugerir que la razón para que la clasificación metafórica, por novedosa e intrigante que pueda ser, no influya en la clasificación habitual está en una cierta estructura de la percepción. Citemos a Rosch: "El que los objetos básicos sean categorías al nivel de abstracción que maximiza la validez de estímulo (...) es otra manera de afirmar que los objetos básicos son las categorías que mejor *reflejan* la estructura correlacional de entorno." (C 192) Es decir, parece que la tendencia a organizar - categorizar - el mundo *a partir* de "objetos básicos" con base en conjuntos de *estímulos correlacionados* más que con base en "asociaciones inusuales", tiene un carácter *de re*. Es decir, se trataría de "(...) categorías que reflejan la estructura

¹⁶ Sobre esto véase GE 1638-44.

de los atributos *percibidos* en el mundo" (C 191)¹⁷, en otras palabras, de "estructuras del mundo *percibidas*" (C 190) que condicionan lo que Rosch llama el "complejo de las clasificaciones del lenguaje natural" (C 192). Por el contrario la transferencia metafórica, con sus "semejanzas negadas" y "asociaciones inusuales", implica vincular atributos no correlacionados perceptivamente, lo cual coloca a la metáfora más en el ámbito de la *imaginación* que en el de la *percepción* o de la *descripción*, lo que, por lo demás, no la disminuye en su dignidad sino que se la devuelve en la medida en que resalta el aspecto propiamente estético como diferente del propiamente epistémico.

Para concluir este breve trabajo queremos citar un, en nuestro ambiente de relativismo postmodernista, iluminador pasaje de Rosch:

Lo siguiente es una taxonomía del reino animal. Ha sido atribuida a una antigua enciclopedia china titulada *El imperio celeste del conocimiento bienhechor*:

En aquellas antiguas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) aquellos que pertenecen al emperador, (b) los embalsamados, (c) aquellos que han sido entrenados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) animales fabulosos, (g) perros perdidos, (h) aquellos que están incluidos en esta clasificación, (i) aquellos que tiemblan como si estuvieran locos, (j) innúmeros otros, (k) aquellos dibujados con un pincel de pelo de camello muy fino, (l) otros, (m) aquellos que han roto un florero, (n) aquellos que de lejos parecen una mosca. (Borges, 1966, p. 108).

En términos conceptuales, *el aspecto más interesante de esta clasificación es que no existe*. Ciertos tipos de clasificación pueden surgir en la *imaginación* de los poetas, pero nunca han sido encontrados en las clases prácticas o lingüísticas de organismos o de los objetos artificiales utilizados por las culturas del mundo (...), la categorización no debe ser considerada como resultado arbitrario de un accidente histórico, ni tampoco como algo caprichoso, sino más bien como el resultado de principios psicológicos (...)" (C 189).¹⁸

Si esto es así, entonces la "invención" o "construcción de mundos" por medio de "etiquetas" a la que se refiere Goodman no es conocimiento sino que pertenece más bien a la esfera de la imaginación, eso sí, basándose en el conocimiento del mundo que tiene su origen en la percepción.

Bibliografía y abreviaturas

- IT = Brown, Curtis, Internal Realisms: Transcendental Idealism?, en: Uehling, Th., Wettstein, H. K, Realism and Antirealism, Midwest Studies in Philosophy, Volume XII, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
- IS = Carrillo Canán, Alberto J. L., Image versus Sign. A Phenomenological Approach, en: glimpse, no. 1, California 1999.
- IG = *del mismo*, El concepto de interpretación en Nelson Goodman. El caso de la representación, en: M. Beuchot, Tercera jornada de hermenéutica, en prensa.
- AH = *del mismo*, Obra de arte, hermenéutica y educación. Para la crítica de Heidegger y Gadamer, en: Cuadernos pedagógicos, núm. 9, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia 1999.
- AD = *del mismo*, The Work of Art and the Presence of the Divine, en: Analecta Husserliana (en prensa)
- WM = Gadamer, H.-G., Wahrheit und Methode (1960), C. B. Mohr, Tubinga 1986.
- LA = Goodman, N., Languages of Art (1968), Hackett, Indianápolis 1976.
- WW = *del mismo*, Ways of Worldmaking (1978), Hackett, Indianápolis, 1995.

¹⁷ En esto estaría obrando, según Rosch un principio cognitivo, ya que los sistemas categoriales tenderían a darnos "(...) un máximo de información con el menor esfuerzo cognitivo posible (...)", lo cual sólo se alcanza "(...) si las categorías cartografían la estructura del mundo percibido de la manera más exacta posible." (C 190)

¹⁸ Compárese el escrupuloso sentido común con el que Rosch hace uso de este pasaje de Borges con la desbocada explotación relativista que del mismo hace Foucault al principio de su texto *Las palabras y las cosas*.

- S = *del mismo*, *The Way the World Is* (1960), en: McCormick, P. J., *Starmaking. Realism, Anti-Realism, and Irrealism*, MIT, Cambridge 1996.
- Hw = Heidegger, M., *Holzwege* (1950), 6 ed., Klostermann, Frankfurt / M 1980.
- GE = Hempel, C., *Geometry and Empirical Science*, en: Newman, J., *The World of Mathematics*, vol. 3, Simon and Schuster, New York 1956.
- C = Rosch, E., *Principles of Categorization*, en: Margolis, E. & Laurence, S., *Concepts. Core Readings*, MIT, Cambridge, Mass. 1999.