

MARÍA CAROLINA ÁLVAREZ PUERTA

EL IRREALISMO Y LA ONTOLOGÍA EVANESCENTE DE NELSON GOODMAN

Resumen: La premisa central del irrealismo de Nelson Goodman plantea la existencia de muchos mundos reales, mundos que entran en conflicto entre sí. También llamado por Goodman *relativismo constructivo* o *construccionalismo*, el irrealismo sostiene que lo que llamamos mundo se diluye en una serie de versiones, correctas algunas e incorrectas otras. Goodman presenta una ontología evanescente en la que el mundo único se esfuma cuando se considera que cada uno de sus supuestos rasgos es propuesto, hecho o impuesto por una versión determinada. Goodman inicia sus trabajos centrado en el problema epistemológico de cómo construir versiones o imágenes correctas del mundo, cuestión que se relaciona con el funcionamiento del lenguaje y los sistemas simbólicos, temas que derivan en el funcionamiento estético y, a la postre, fusionarán a la estética y la filosofía de la ciencia en el marco de la epistemología. Brindar una panorámica de este recorrido es el objetivo del presente trabajo.

Palabras clave: construccionalismo, irrealismo, relativismo constructivo.

NELSON GOODMAN IRREALISM AND EVANESCENT ONTOLOGY

Abstract: The central premise of the irrealism of Nelson Goodman proposes the existence of many real worlds, worlds that conflict with each other. Goodman also called for *constructive relativism* or *constructionalism*, the irrealism maintains that what we call the world is diluted in a number of versions, some correct and incorrect other. Goodman presents an evanescent ontology in which the only world vanishes when one considers that each of its features is a proposed assumption made or imposed by a particular version. Goodman begins his work focused on the epistemological problem of how to con-

struct correct versions or images of the world, an issue that is related to the functioning of language and symbolic systems, topics arising in the aesthetic function and, ultimately, to merge aesthetics and philosophy of science in the context of epistemology. Provide an overview of this route is the aim of the present work.

Keywords: constructionalism, irrealism, relativism constructive.

La premisa central del *irrealismo* de Nelson Goodman plantea la existencia de muchos mundos reales, mundos que entran en conflicto entre sí. En este sentido, el autor escribe: “(...) no existe ningún modo correcto de describir, pintar o percibir <el mundo>, sino que existen, más bien, muchos modos igualmente correctos, aunque entren en conflicto –y por consiguiente, en efecto, muchos mundos reales–.”¹ El caso emblemático del conflicto entre versiones correctas del mundo lo encuentra Goodman en la tensión entre el mundo visto por la ciencia (lo científico-objetivo-cognitivo) y el que presenta el arte (lo artístico-subjetivo-emotivo), tensión que rechaza. También llamado por Goodman *relativismo constructivo* o *construccionalismo*, el *irrealismo* no sostiene que todo sea irreal, sino que lo que llamamos “mundo” se diluye en una serie de versiones, correctas algunas e incorrectas otras:

El irrealismo no sostiene que todo sea irreal, o incluso que algo lo sea, pero considera que el mundo se disuelve en las versiones y que las versiones hacen mundos, proporciona una ontología evanescente y se ocupa de investigar que convierte en correcta una versión y hace que un mundo esté bien construido.²

Goodman presenta una *ontología evanescente* en la que el mundo único se esfuma cuando se considera que cada uno de sus supuestos rasgos es propuesto, hecho o impuesto por una versión determinada. Inicia sus trabajos centrado en el problema epistemológico de cómo construir versiones o imágenes correctas del mundo, cuestión que se relaciona con el funcionamiento del lenguaje y los sistemas simbólicos, temas que derivan en el funcionamiento estético –en el sentir estético y las relaciones entre cognición y emotividad–, y, a la postre, es el eje de una redimensión de la epistemología. Para brindar una panorámica

¹ Goodman, N., *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, 1995, p. 33.

² *Ibid.*, p. 57.

de este recorrido intelectual trataremos estos tópicos en el orden antes mencionado.

I. *El problema epistemológico: cómo construir versiones o imágenes correctas del mundo*

La tesis de Cassirer, que ratifica Goodman, afirma la existencia de muchos mundos creados mediante el uso de símbolos y aunque el interés del primero en el mito y la cultura hayan desvirtuado las interpretaciones posteriores, la misma será defendida por el segundo desde una perspectiva escéptica, analítica y constructivista.³ Sin embargo, la defensa de esta tesis requiere la solución a problemas acuciantes: ¿cuál es el sentido de afirmar la existencia de muchos mundos reales?, ¿qué diferencia un mundo correcto de los que no lo son?, ¿cuál es la materia con la que se confeccionan?, ¿cómo se hacen?, entre otras cuestiones.

Para nuestro autor, enunciados verdaderos, pero opuestos entre sí, como por ejemplo:

(I) “El sol se mueve siempre”.

(II) “El sol nunca se mueve”.

parecen describir mundos diferentes, este hecho nos inclina a pensar que hay tantos mundos como verdades que se excluyen y, sin embargo, estos enunciados son tomados más bien como *elipsis parciales de enunciados* tales como:

(III) “En el marco de referencia A, el sol se mueve siempre”.

(IV) “En el marco de referencia B, el sol nunca se mueve”.

Introduce Goodman los marcos de referencia, sobre los que afirma: “No obstante, parece que la idea de marco de referencia apunta más a los sistemas de descripción mismos que a aquello que éstos describen”. Goodman nos invita a pensar la descripción del mundo sin usar algún marco de referencia: “¿qué se nos podría contestar si insistiésemos en preguntar cómo habría de ser el mundo si dejáramos al margen cualquier marco de referencia?”.⁴ Según el autor nuestras formas de descripción imponen límites a nuestras descripciones, así

³ *Ibid.*, pp. 17-18

⁴ *Ibid.*, p. 19

considera sorprendente la amplia gama de concepciones, versiones o relatos que del mundo presentan la ciencia en su diversidad, los trabajos artísticos desde la literatura hasta la plástica, y la percepción sensorial que no es más que el resultado de la sucesiva modificación dada por la variedad de versiones, circunstancias, experiencias y expectativas propias. En este abanico de versiones dispares el autor diferenciará en el conjunto de versiones que no son erróneas, dudosas o ilusorias, aquellas que tienen valor de verdad de las que no, a las primeras la llamará *descripciones* y, a las segundas, *representaciones*. Dentro de las *descripciones* (versiones con valor de verdad literal) encontramos las versiones dadas por la ciencia, dentro de las *representaciones* (versiones con valor de verdad metafórico) se encuentran las distintas versiones dadas por el arte. No es posible, por la inexistencia de un marco de referencia común, establecer una traducción entre una versión dada por la ciencia y una versión dada por el arte, inclusive no hay manera de establecer la traducción entre dos representaciones o versiones pictóricas.

II. *El funcionamiento del lenguaje y los sistemas simbólicos*

Nelson Goodman, en su texto *Los lenguajes del arte*, usa ciertos temas pertenecientes a la estética como el objeto de una aproximación a una teoría general de los símbolos, temática que no sólo afecta al arte sino también a la ciencia, a la técnica, a las teorías de la percepción y a la vida práctica. Considera Goodman que usamos los símbolos para percibir, entender y construir mundos que corresponden a nuestra experiencia. Por el término “símbolo” entenderá Goodman un “término general e incoloro” que incluye “letras, palabras, textos, cuadros, diagramas, mapas, modelos y demás.”⁵ Lo simbólico será no sólo lo figurado o idealizado, sino también lo vulgar, lo ordinario y lo textual.

El positivismo lógico y las corrientes de la filosofía de la ciencia posteriores centraron sus esfuerzos en establecer las condiciones que debe cumplir el lenguaje de la investigación científica. Estos análisis partieron de la concepción sobre el lenguaje descriptivo tal como fue planteada por la filosofía analítica en sus inicios y en ella se delimita la función de los sistemas simbólicos lingüísticos. Sin embargo, bajo esta

⁵ Goodman, *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1976, p. 15

óptica los sistemas simbólicos no lingüísticos, en especial los sistemas simbólicos pictóricos, fueron relegados al ámbito de la expresión. El camino para este destierro ya estaba andado, fue trazado por el nacimiento de la estética y su desarrollo posterior durante el periodo romántico, en el cual el símbolo no lingüístico pasa de su cercanía a las cosas gracias a la noción de imitación a su cercanía con la naturaleza por medio del concepto de formación: la relación entre la obra y el mundo se sustituye por la relación entre la obra y sus creador. Para sostener la tesis central del *irracionalismo* o *relativismo constructivo* no queda más alternativa que fundamentar la cognitividad de los símbolos no lingüísticos.

Goodman considera que un estudio sistemático sobre los símbolos necesita ampliarse con un examen detenido sobre los *sistemas simbólicos averbales* que incluyen la representación pictórica y la notación musical, cosa que pretende hacer en *Los lenguajes del arte*:

Una búsqueda sistemática de las variedades y funciones de los símbolos apenas sí se ha llevado a cabo. Una investigación creciente en la lingüística estructural de estos últimos años precisa ser completada e integrada con un examen intensivo de los sistemas simbólicos averbales, desde la representación pictórica hasta la notación musical —si realmente queremos llegar a captar comprensivamente los modos y medios de referencia, y su empleo variado y penetrante en las operaciones de entendimiento. “Los lenguajes” del título de mi libro, habría que cambiarlo, en rigor, por “Los sistemas simbólicos.”⁶

Entiende, en última instancia, cualquier sistema de símbolos, inclusive aquel averbal, como un lenguaje. En este sentido, para tratar los lenguajes artísticos usará algunas propuestas de la lógica contemporánea, centrándose particularmente en los tipos de referencia.

Goodman opina que existe una idea ingenua sobre la representación que se sustenta sobre la semejanza, así se afirma que “A representa a B si, y sólo si, A se asemeja (simple o notablemente) a B.”⁷ Esta formulación tiene fallas en la medida en que un objeto se asemeja a sí mismo aunque no se representa a sí mismo: la semejanza es reflexiva y simétrica:

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, p. 21

Algunos de sus fallos son de lo más palmario. Un objeto se asemeja en grado sumo a sí mismo a pesar de que raramente se representa a sí mismo; la semejanza –al contrario de lo que ocurre con la representación– es reflexiva. Más aún, al contrario de la representación, la semejanza es simétrica: tanto asemeja B a A como A a B; sin embargo, mientras que una pintura puede representar al duque de Wellington, el duque no representa la pintura.⁸

Un objeto cualquiera de una colección de objetos semejantes no los representa: ni una manzana es la representación de sus congéneres en la cesta, ni un hombre es la representación de cualquier otro. Goodman, afirmará que “la semejanza, sin que importe en qué grado, no es la condición suficiente de la representación.”⁹ Para Goodman que un determinado cuadro represente a un objeto en particular significa que el cuadro se convierte en símbolo de éste, estando en su lugar, lo refiere, específicamente lo denota: “La denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza.”¹⁰

Una representación pictórica, tal como un predicado, puede denotar a los miembros de una clase dada por separado. Goodman encuentra un ejemplo de este tipo de denotación en las ilustraciones de las definiciones de un diccionario que denotan no sólo al objeto representado o a la clase de forma colectiva sino también en general a la clase de modo distributivo. Existen, además, representaciones que no denotan nada: las ficciones; y sin embargo representan algo. Así hay representaciones con denotación única, múltiple y nula. Con la denotación nula Goodman esgrime un nuevo argumento contra la tesis de la representación como semejanza: “...donde una representación no representa nada no cabe cuestión alguna de semejanza con lo que representa.”¹¹

La siguiente descripción: “Estoy frente a un cuadro con árboles y rocas al borde del mar, pintado en grises mates y con una gran expresión de tristeza”,¹² manifiesta, siguiendo a Goodman, tres tipos diferentes de información:

(1) Lo que representa el cuadro,

⁸ *Ibid.*, pp. 21-22

⁹ *Ibid.*, p.22

¹⁰ *Ibid.*, p. 23

¹¹ *Ibid.*, p. 43

¹² *Ibidem.*

- (2) Las propiedades que posee el cuadro, y.
- (3) Los sentimientos que expresa el cuadro.

Las relaciones lógicas de (1) y (2) son claras: el cuadro *refiere* cierta escena y en él se *aplican* ciertos tonos de grises. Queda averiguar cuál es el tipo de relación lógica de (3). El centro de esta cuestión es el concepto de *posesión*: si bien el cuadro expresa tristeza no se puede decir literalmente que la tristeza sea una propiedad del cuadro. Introduce Goodman la noción de *posesión figurativa*: un cuadro sólo figurativamente será triste. A diferencia de la posesión figurativa o metafórica, la posesión “real” refiere una propiedad del cuadro: aplicación de tonos grises, por ejemplo, si el predicado “gris” puede ser aplicado¹³ o denotar al cuadro:

(...) sería mejor examinar con mayor detalle la posesión real. Un objeto es gris, o un espécimen de gris, o posee la calidad de gris, si, y sólo si, “gris” se aplica al objeto*. Por lo tanto, si un cuadro denota lo que representa, y un predicado denota lo que describe, las propiedades que el cuadro o el predicado posee dependen más bien de los predicados que lo denotan. No puede decirse que un cuadro denote aquellas propiedades o predicados salvo por figura del lenguaje —como cuando se dice que el periódico local pasó a unos nuevos propietarios. El cuadro *no denota* el color gris, pero *es denotado* por el predicado “gris”.¹⁴

En ese caso se puede hablar de posesión real, mientras que (3) expresará una propiedad poseída por el cuadro sólo figurativamente. Con estos planteamientos Goodman deja plasmado el problema de las diferencias entre la verdad literal, la verdad metafórica y la falsedad, en estos términos:

¹³ La noción de *aplicación*, su relación con el aprendizaje y el entendimiento, es de suma importancia dentro de los trabajos de Goodman: “Podemos empezar a entender un término aprendiendo cómo aplicar ya el término mismo, ya un término mayor que lo contenga. Adquirir una cualquiera de estas capacidades puede ayudar a adquirir, sin que implique el poseerla, una de la demás. Entender un término no es una condición previa —a menudo puede ser su consecuencia— de aprender cómo aplicar el término y sus compuestos.” Goodman, *Los lenguajes del...*, cit., p. 41

¹⁴ * (Nota de Goodman) “En esta fórmula se salva la extensionalidad; el valor de verdad no se modifica, si se sustituye ‘gris’ por un predicado coextensivo.” *Ibid.*, pp. 66-67

“Figurado” parece implicar “no real”. ¿En qué sentido puede la expresión implicar posesión, pero no posesión real? Ahora es necesario emprender algunos análisis sobre la naturaleza de lo figurado, o cuando menos de lo metafórico, ya que si lo metafóricamente verdadero no es literalmente verdadero, tampoco es puramente falso. Sin embargo, ¿qué distingue a la verdad metafórica de la verdad literal, por una parte, y de la falsedad, de otra?¹⁵

Según lo anterior, la representación es un modo de denotación y la expresión es un modo de posesión (la metafórica o figurativa), ambas tienen direcciones y campos diferentes. Así, el campo de individuos de la representación son los objetos o sucesos concretos —incluyendo las ficciones—, mientras que el campo de individuos de la expresión son entidades abstractas, tales como sentimientos u otras propiedades. Y aunque la posesión no sea simbolización, sea literal o metafórica, la expresión, así como la representación, sí lo es:

Denotar es hacer referencia a algo, sin que ser denotado signifique necesariamente hacer referencia a algo. Con todo la expresión, al igual que la representación, es un modo de simbolización; y un cuadro tiene que estar en lugar de, simbolizar, referirse a lo que expresa. La simbolización o referencia va aquí, como ya vimos, en dirección opuesta a la denotación —se remonta no descende, hacia lo denotado.¹⁶

De esta manera Goodman establece una diferencia direccional entre *descripción*, *representación* y *expresión*: las dos primeras descienden hacia lo denotado, mientras que la última se remonta hacia lo que lo denota. *Expresión* y *ejemplificación* compartirán tanto la ruta referencial como la noción de *posesión*. “No toda ejemplificación es expresión, pero toda expresión es ejemplificación”,¹⁷ con estas palabras Goodman subsume la *expresión* bajo la *ejemplificación*, que en su opinión es un modo de simbolización usado no sólo en las artes.¹⁸

Una muestra de sastre, un retal de una tapicería, es el ejemplo favorito que utiliza para ilustrar lo que sea la ejemplificación.¹⁹

¹⁵ *Ibid.*, p. 66

¹⁶ *Ibid.*, p. 67

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 68

¹⁹ A una nota a pie de página Goodman plantea la distinción entre *ostensión* y *ejemplificación*, aunque ambas se encuentran relacionadas con las muestras, la primera

La ejemplificación es posesión más referencia. Tener y no simbolizar es puro poseer; simbolizar y no tener es un hacer referencia de un modo diferente a la ejemplificación. El retal sólo ejemplifica aquellas propiedades que tiene y a las que, a la vez, se refiere.²⁰

Sin embargo, el retal del tapicero refiere sólo ciertas propiedades, que en este caso son pertinentes como: color, textura, estampado, etc. y no otras, tales como: tamaño, forma, etc. “Si la posesión es intrínseca, la referencia no”, así para Goodman la identificación de las propiedades que un símbolo ejemplifica remite al sistema de simbolización. No obstante, hasta este momento, el autor ha hecho un uso asistemático de la palabra “propiedad” o “predicado ejemplificado”; el problema con los predicados y las ejemplificaciones tiene que ver con las relaciones entre coextensividad e identidad: “El Sócrates que discute sobre filosofía en Atenas es un animal racional, un bípedo implume y un mamífero riente; sin embargo, al ejemplificar la primera propiedad no se implica que ejemplifique las dos restantes.”²¹ Si bien las tres propiedades son coextensivas, no son idénticas.

Entender la ejemplificación, en relación con las inscripciones concretas de predicados, es decir, en relación con etiquetas, centra el problema en el lenguaje: ¿sólo lo nombrado se ejemplifica o también podemos ejemplificar lo innominado? Goodman afirma que no todas las etiquetas provienen de sistemas lingüísticos —o son predicados—, también se pueden ejemplificar símbolos provenientes de sistemas averbales: “La ejemplificación de una propiedad innominada equivale por lo común a la ejemplificación de un símbolo averbal para el que carecemos de palabra o inscripción correspondiente.”²² Más adelante, Goodman distingue una diferencia entre denotación y ejemplificación que se origina en la organización del lenguaje:

Ahora bien, la orientación que distingue la ejemplificación de la denotación parece, sí, derivar de la organización del lenguaje, incluso allí donde están en juego símbolos averbales. En el lenguaje ordinario, la referencia de “hombre” a Churchill, y de “palabra”

la señala, mientras la segunda relaciona muestra con lo que ella refiere. (Ver: Goodman, N., *Los lenguajes del...*, cit., p. 68, nota 5.)

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibid.*, p. 72

a “hombre”, es inequívocamente denotación; por el contrario, si Churchill simboliza “hombre”, y “hombre” simboliza “palabra”, la referencia es, sin equívoco alguno, una ejemplificación.²³

La dirección de la referencia en la denotación va de la etiqueta al objeto o de una etiqueta de orden superior a otra de orden inferior, como en el caso de “palabra” y “hombre”, mientras que la dirección de la referencia en el caso de la ejemplificación es a la inversa: es el objeto el que simboliza la etiqueta o la etiqueta de orden inferior a la de orden superior. La dirección de la referencia en las representaciones pictóricas, que para Goodman son símbolos más no lenguaje, viene descrita por el autor con las siguientes frases:

Tratándose de cuadros, aunque sean averbales, la orientación de las relaciones referenciales viene proporcionada por las correlaciones establecidas con el lenguaje. Un cuadro que represente a Churchill, al igual que un predicado que se le aplique, lo denotará. Y la referencia que el cuadro hace de uno de sus colores equivale a menudo a una ejemplificación de un predicado del lenguaje ordinario.²⁴

Sin embargo, la relación entre lo que denota y lo denotado en la ejemplificación no es unidireccional, sino más bien bidireccional:

La etiqueta parece tener más libertad de la que la muestra carece. Puedo dejar que cualquier cosa denote cosas rojas, pero no puedo dejar que algo que no sea rojo sea una muestra de rojez. ¿Será, luego, la ejemplificación más intrínseca, más arbitraria, que la denotación? La diferencia se resuelve en lo que sigue: para que una palabra denote, pongamos por ejemplo, objetos rojos, basta con que se la deje referir a ellos; pero para que mi jersey verde ejemplifique un predicado, no basta con que tal jersey se refiera al predicado. Precisa que el tal predicado denote al jersey; esto es, debo dejar que también el predicado se refiera al jersey.²⁵

Constituye un límite el hecho de que la ejemplificación sea una relación inversa de la denotación: será posible establecer una ejemplificación en la medida en que la etiqueta o predicado esté fijada con anterioridad.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibid.*, pp. 72-73

²⁵ *Ibid.*, p. 73

Para Goodman un predicado ficticio es uno real con extensión nula, ejemplificado ficticiamente: “(...) “caballo alado” es ejemplificado por Pegaso en el sentido de que “Pegaso” ejemplifica “una etiqueta-de-caballo-alado.”²⁶ Cualquier predicado, con extensión nula, múltiple o singular, puede ser ejemplificado metafóricamente. Un cuadro posee realmente la propiedad de ser gris, si el predicado “gris” se le puede aplicar, en términos de Goodman, ejemplifica la “etiqueta-de-color-gris” y sólo figurativamente podemos decir que sea un “cuadro triste”, ahora bien, el que sea una muestra de aplicación del color gris nos puede llevar a decir que el cuadro es frío. Cuando decimos que un color es “frío” o “cálido”, una nota es “alta” o “baja”, que una voz es “cavernosa”, “leñosa” o “ligera”, ¿qué queremos decir? Goodman escribe:

El cuadro es literalmente gris, por más que metafóricamente triste. Ahora bien, ¿es literalmente o metafóricamente frío, en cuanto al color? ¿Digo metafóricamente que el cuadro (o su color) es frío al tacto? ¿O empleo, por el contrario, “frío” al igual que empleo “gris”, para asignar el cuadro a una cierta clase de objetos coloreados? ¿No es “frío” una forma casi tan directa de indicar un abarque de color como puedan serlo “gris”, “pardusco”, “puro”, “brillante”? Si aquí frío es metafórico, ¿es también metafórico hablar de los colores en calidad de tonos? Y al hablar de una nota alta, ¿me sirvo de una metáfora o sólo indico una posición relativa en la escala tonal?²⁷

Para hablar de ciertas cualidades estéticas de una disciplina artística —el color en la pintura o la voz en la música—, generalmente se toman prestados términos de otra disciplina —la tonalidad de la música y el color de la plástica—, creando con ellos metáforas del tipo “tonalidad de color” o “coloratura de la voz”, que nos permiten describir dichas cualidades. Otras metáforas se producen combinando cualidades sensoriales de un tipo con cualidades sensoriales de otro tipo, así “color frío” combina la cualidad visual con la táctil. Todas ellas son metáforas congeladas:

La respuesta habitual (y metafórica) es que un término cual “color frío” o “nota alta” es una metáfora congelada —diferente de una fresca, más en edad que en temperatura— Una metáfora congelada

²⁶ *Ibid.*, p. 82

²⁷ *Ibidem.*

perdió ya el vigor de la juventud, aunque sigue siendo metáfora.²⁸

Así como una mentira contada cien veces se convierte en una verdad, una metáfora congelada se convierte en una verdad casi literal. Se pregunta Goodman “¿Será una metáfora, simplemente, un hecho juvenil, y un hecho, una metáfora senil?”²⁹ Sea metafórica o literal, la posesión se identifica dentro de lo real:

A decir verdad, la posesión metafórica no es posesión *literal*; sin embargo, la posesión es real, lo mismo si es metafórica que literal. Lo metafórico y lo literal tienen que distinguirse en lo real. Llamar a un cuadro triste, así como llamarlo gris, son, pura y simplemente, dos maneras diferentes de clasificarlo. Es decir, por más que un predicado que se aplica metafóricamente a un objeto no se le aplique literalmente, no por eso deja de aplicársele. El que la aplicación sea metafórica o literal depende de aspectos como la novedad.³⁰

Centrado en la noción de aplicación, afirma Goodman que lo que distinguen la aplicación metafórica de la literal, no es sólo una cuestión de innovación, ya que se puede aplicar una etiqueta literalmente a un objeto nuevo o recién encontrado, y considera esto una nueva aplicación de la etiqueta. La metáfora³¹ más bien tiene que ver con “aplicar una vieja etiqueta de forma nueva.”³² Distingue Goodman entre:³³

- (i) *Aplicaciones rutinarias*: aquellas en las aplicamos un predicado aunque con reservas sobre nuestra decisión.

²⁸ *Ibid.*, p. 82

²⁹ *Ibid.*, p. 83

³⁰ *Ibidem.*

³¹ El tratamiento que hace Goodman de la metáfora no está exento de críticas, entre las cuales se encuentra la de Donald Davidson quien afirma estar de acuerdo con Black, Goodman, entre otros, con respecto a la idea de que la metáfora logra poseer un contenido cognitivo; sin embargo, opinará que Goodman cae en el error al pensar que la metáfora involucra dos “usos”, como en el caso de la ambigüedad. En su opinión, la metáfora está más cerca del *simil*, éste nos muestra una semejanza, pero nos deja la tarea de averiguar cuál es, mientras que la metáfora no afirma explícitamente la semejanza pero incita a la búsqueda de los rasgos comunes. La metáfora tiene más relación con el “ver como” que con una decisión sobre dos usos en el lenguaje. (Ver: Davidson, D., “Qué significan las metáforas”, en Davidson, D., *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje*, Barcelona: Gedisa, 2001, pp. 245 y ss.)

³² Para la diferencia entre las distintas aplicaciones ver: Goodman, *Los lenguajes del...*, cit., p. 83 y ss.

³³ *Ibid.*, pp. 83-84

- (ii) *Aplicación arbitraria* de un término recientemente forjado o acuñado.
- (iii) *Aplicación metafórica*: la aplicación de una etiqueta vieja de una forma nueva.

Sin embargo, falta aún por distinguir la verdad metafórica de la falsedad. Entiende esta última como una mala atribución, es decir, cuando se aplica un predicado a un objeto que no está dentro del alcance: decir que nuestro cuadro es “amarillo” cuando, realmente, es gris o decir que es “alegre” cuando es “triste”.

No se debe confundir la metáfora con la ambigüedad: “Aplicar el término “cabo” a un pedazo de tierra, en una ocasión, y a un suboficial militar, en otra, significa usarlo en abarques diferentes y, a decir verdad, mutuamente exclusivos, pero ningún caso es metafórico.”³⁴ Los términos ambiguos son usados de forma independiente, no hay desplazamiento del uno al otro, en la metáfora hay un desplazamiento del uso de un término a una nueva forma de aplicación, modo que contraviene y entra en conflicto con el primero. Para Goodman, la ambigüedad nace de la metáfora: “Con el paso del tiempo, la historia podrá diluir ambos usos, de modo que tiendan a la igualdad e independencia; la metáfora se congelará, o mejor aún, se evaporará y el residuo será un par de usos literales –ambigüedad en lugar de metáfora.”³⁵

Aceptar esta concepción de metáfora implica aceptar que las etiquetas no son algo aislado, sino más bien están organizadas en conjuntos o familias, que Goodman denomina “categorías”: “Hablar de esquemas, categorías y sistemas de conceptos se reduce, a fin de cuentas, creo, a hablar de tales conjuntos de etiquetas.”³⁶ Los objetos que están organizados por estos conjuntos de etiquetas son llamados por Goodman “reinos”, que no son más que el agregado de las extensiones de las etiquetas que comprenden la familia, esquema o sistema.³⁷ Una metáfora implica no sólo un cambio de extensión, como manifestamos más arriba, sino también un cambio de reino. Para Aristóteles la metáfora tiene dos funciones la mimesis y la persuasión, se relaciona con

³⁴ *Ibid.*, p. 85

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 86

³⁷ *Ibidem.*

la verosimilitud, implica movimiento y es una sustitución “aberrante” de nombre que genera un cambio que va de lo propio –lo esencial del sujeto–, a lo figurado.³⁸ En una concepción realista, como la aristotélica, la metáfora afecta sólo al nombre del objeto, nunca al objeto y no implica ningún reordenamiento de las categorías, géneros o especies. Bajo la luz de un planteamiento nominalista,³⁹ como el del Goodman, tiene sentido pensar que los esquemas al ser familias de etiquetas pueden ser reordenados:

Por más respeto que uno sienta por las clases o atributos, lo seguro es que las clases no se mueven de un reino a otro; tampoco los atributos, por así decirlo, se extraen de algunos objetos para inyectarlos en otros. Lo que más bien ocurre es que se transporta un conjunto de términos, de posibles etiquetas; y la organización que producen en el reino ajeno viene orientada por su uso habitual en el reino propio.⁴⁰

Nuevas ordenaciones dentro de los reinos y en los esquemas producen nuevas asociaciones y distinciones, que se convierten en nuevos caminos para el conocer.

III. *El sentir estético y las relaciones entre cognición y emotividad*

Goodman con sus *Lenguajes del arte* busca alejarse de la estética de corte positivista y salvar la distancia entre lo representativo y lo expresivo, para ello trata de conectar el arte con la función representativa del lenguaje, pero dando cuenta de aquello que lo distingue de otras prácticas humanas. Goodman está más interesado en resolver la incógnita sobre cuándo hay arte que en contestar a la pregunta qué es el arte. Es

³⁸ Un buen análisis de la metáfora aristotélica se encuentra en: Ricoeur, P., *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones cristiandad, S.A., 2001

³⁹ Aunque Ricoeur está de acuerdo con muchos de los planteamientos hechos por Goodman sobre la metáfora, le criticará su nominalismo: “La “conveniencia”, el carácter “apropiado” de determinados predicados verbales y no verbales ¿no son acaso el indicio de que el lenguaje no sólo organiza de otro modo la realidad sino que pone de manifiesto una manera de ser de las cosas que, gracias a la innovación semántica es llevada hasta el lenguaje? El enigma del discurso metafórico consiste, al parecer, en que “inventa” en el doble sentido de la palabra; lo que crea, lo descubre; y lo que encuentra, lo inventa” Ricoeur, P., *La metáfora viva*, cit. p. 316

⁴⁰ Goodman, *Los lenguajes del...*, cit. p. 88

así como distingue ciertos rasgos en los productos artísticos que denomina síntomas estéticos y que caracterizan este tipo de sistemas. Después de analizar la representación pictórica y los sistemas notacionales de la música afirma: “Nada es intrínsecamente una representación; el estatuto de representación es relativo al sistema simbólico.”⁴¹ Establece la densidad como característica de la representación: “Un cuerpo es representacional sólo en la medida que es denso; y un símbolo sólo es una representación si pertenece a un cuerpo por entero denso o a una parte densa de un cuerpo parcialmente denso.”⁴² A lo que se refiere Goodman es al tipo de orden que se encuentra implicado en los sistemas simbólicos: los sistemas representacionales —pinturas, por ejemplo—, son sistemas sintáctica y semánticamente densos (aunque vacíos cuando el campo de referencia es nulo —ficciones—). Distintos cuadros representando al mismo hombre desde distintas perspectivas nos lo presentarán más bajo o más alto, estas distintas imágenes pueden ser entendidas como caracteres, el cuerpo de caracteres de la representación pictórica es denso sintácticamente,⁴³ es decir, entre un carácter y otro puede encontrarse un tercero: “La diferenciación sintáctica falta completamente”,⁴⁴ cualquier diferenciación que podamos establecer es producto de “una diferencia en nuestro sistema familiar de representación”:⁴⁵ La densidad semántica exige la denotación, por lo menos que “se dé un conjunto denso de clases de referencia”⁴⁶ aunque el campo no sea realmente denso. La diferencia entre una pintura y una descripción es que el cuerpo referencial de la descripción es articulado. También la ejemplificación, la dirección opuesta de la denotación, en la pintura es sintácticamente y semánticamente densa: “Ni los caracteres pictóricos, ni las propiedades ejemplificadas son diferenciadas; y los predicados ejemplificados provienen de un lenguaje discursivo e ilimitado.”⁴⁷ La discriminación que se requiere para establecer inter-

⁴¹ *Ibid.*, p. 230

⁴² *Ibidem.*

⁴³ La música al estructurarse en función de un sistema notacional es sintácticamente diferenciada (Ver: Goodman, N., *Lenguajes del arte...cit.*, pp. 137 y ss.)

⁴⁴ *Ibid.*, p. 230

⁴⁵ *Ibid.*, p. 231

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 237

pretaciones, diferencias y relaciones en cuerpos simbólicos densos le permite a Goodman acercar el arte a la ciencia como actividades eminentemente cognitivas. La experiencia estética para Goodman es una experiencia dinámica:

(...) implica la elaboración de discriminaciones delicadas y el discernimiento de relaciones sutiles; identificar sistemas simbólicos y caracteres dentro de estos sistemas y lo que estos caracteres denotan y ejemplifican; interpretar obras y reorganizar el mundo en términos de obras, y las obras en términos del mundo. (...) La “actitud” estética es inquieta, escruñadora, comprobante, es menos una actitud que una acción: es creación y re-creación.⁴⁸

Si la experiencia estética requiere habilidades cognitivas, entonces, ¿qué la diferencia de otras actividades cognitivas? Una de las distinciones tradicionales entre la ciencia y arte se fundamenta en los fines: mientras la primera se dirige a fines prácticos, la segunda es una complacencia desinteresada. Esta salida no satisface a Goodman para quien el conocimiento científico puede ser una “inquisición desinteresada”. El placer inmediato, otras de las tradicionales distinciones entre estas disciplinas, tampoco es un buen argumento para establecer la diferencia: hay otras actividades humanas, distintas a la ciencia y al arte, que también proporcionan placer. La distinción kantiana entre satisfacción como el fin estético y conocimiento como el fin de la ciencia tampoco es de su agrado. Así mismo desprecia la distinción entre el conocer y el sentir –lo cognoscitivo y lo emotivo–, como criterio para establecer la diferencia entre ciencia y arte:

Esta dicotomía profundamente arraigada es en sí misma dudosa por bastantes razones, y su aplicación aquí se vuelve bastante enigmática cuando se percibe que tanto la experiencia estética como la científica son fundamentalmente de tipo cognoscitivo.⁴⁹

En su opinión, las emociones funcionaran cognitivamente: “el empleo cognoscitivo de las emociones ni se da en toda experiencia estética ni falta en toda experiencia no estética.”⁵⁰ A la postre, Goodman afirmará la afinidad entre la ciencia y el arte:

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 243-244

⁴⁹ *Ibid.*, p. 247

⁵⁰ *Ibid.*, p. 252

Los recursos del artista –sus muchos modos de referencia, literales y no literales, lingüísticos y no lingüísticos, denotativos y no denotativos, y todos ellos en diversos medios– parecen a primera vista más variados e impresionantes que los de un científico. Pero suponer que la ciencia ha de ser pedestremente lingüística, literal y denotativa sería pasar por alto, por ejemplo, el instrumental analógico frecuentemente empleado, la metáfora que ponemos en juego a la hora de medir con un esquema numérico los datos de un nuevo ámbito, o la manera en que los físicos y los astrónomos hablan de la atracción y la extrañeza que los agujeros negros suscitan. Aunque, a diferencia de lo que acontece con el arte, el producto último de la ciencia haya de ser literal, verbal o matemático, y apunte a la formulación de teorías denotativas, tanto la ciencia como el arte proceden de forma muy similar cuando realizan sus búsquedas y construyen sus resultados.⁵¹

En definitiva, desde la perspectiva del *irrealismo* de Goodman:

(...) el arte no debe tomarse menos serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer, en el sentido más amplio de promoción del entendimiento humano, y que por tanto, la filosofía del arte debe concebirse como una parte integral de la metafísica y de la epistemología.⁵²

La epistemología expande así sus límites al incluir, junto con la filosofía de la ciencia, a la filosofía del arte.⁵³

Instituto de Filosofía
Universidad Central de Venezuela
malvarezpuerta@yahoo.es

⁵¹ Goodman, *Maneras de hacer mundo*, Madrid, Visor, 1990, pp. 146-147.

⁵² *Ibid.*, p. 141.

⁵³ Nelson Goodman no establece diferencia entre la estética y la filosofía del arte en los textos consultados para la realización de este trabajo.

