

INVENTAR: DESCUBRIR CREANDO.

EL VALOR HEURÍSTICO DE LAS METÁFORAS Y DE LA LITERATURA

María Rosa Palazón Mayoral*

Paul Ricoeur expone la larga historia de los enfoques filosóficos y semióticos especializados en la metáfora. Su hermenéutica erige un puente entre ambos, y dialoga, acuerda y discrepa con unos u otros, esto es, realiza auténticos descubrimientos que acaban siendo su invención teórica. Posiblemente una de las aportaciones más importantes de *La metáfora viva* es cómo pone de relieve el valor heurístico de esta figura retórica, descubrimiento que amplía al texto literario. De esto me ocuparé en estas páginas.

La epífora. En su *Poética* (1457b, 6-9), Aristóteles define la metáfora como la *epífora* o traslación que, además, es *diáfora*, esto es decir que innova: se trata de un acontecimiento del habla que pone en circulación inesperadas formas expresivas. A su vez, “traslado” es una metáfora espacial sobre el desplazamiento, en este caso conceptual, desde... hacia (*epi*). Éste ocurre de género a especie y viceversa; de especie a especie; de especie a individuo; de la parte al todo; de la materia a la cosa; de lo singular a la pluralidad; de lo abstracto a lo concreto; u ocurre según la cuarta proporcional (A es a B como C es a D) y sus combinaciones derivadas, Ricoeur ejemplifica esta forma de razonamiento: si la vejez (A) es a la vida (B) como la tarde (C) es al día (D); entonces, la tarde es la vejez de la vida (1980, 23); lo cual deriva escuetamente a

“la tarde de la vida.” La *epífora* ocurre, pues, entre el sentido “recto” y el figurado o creación, es decir que presupone la *diáfora*.

Mediante este procedimiento, el hablante categoriza, nombra y cualifica lo desconocido recurriendo a lo ya conocido o familiar. Gadamer argumentó que existe una “metafórica” (o constitución de metáforas) en la raíz de cualquier clasificación u orden (de géneros y especies, por ejemplo) (1980, 37-38). Este valor heurístico de la metáfora fue detectado por los filósofos de la Grecia clásica. Sin embargo, más que nombrar, los cambios de designación presuponen un cambio de ideas, y esto es decir que la metáfora no solamente nombra, sino que tiene un carácter predicativo: presenta una idea bajo el signo de otra más incisiva; tiene, pues, “función identificadora y función predicativa” (1980, 103).

Así pues, la *epífora* o traslado nace de una comparación (o lazo entre el sentido recto y el figurado). Al respecto, la metáfora se divide en dos: *in praesentia*, cuando se hace explícito el verbo *ser* y el adverbio *como*: “las branquias de los peces son como los pulmones de los vertebrados terrestres” o “la vejez es como la tarde de la vida”, e *in absentia*: “los rojos y abiertos pulmones de los peces” o “la tarde de la vida”. Esta última porta la mayor fuerza expresiva en tanto invita y reta más a su interpretación. O, si se prefiere, se inscribe en el impulso interpretativo de la imaginación que “hace pensar más” (1980, 409).

* Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

Semejanza y diferencia. A juicio de Aristóteles, la metáfora ha de ser apropiada o comprensible sin ser vulgar. Y es apropiada la que pone en evidencia o ante los ojos un parecido o semejanza. Max Black —*Models and Metaphors*— objeta que la semejanza presupone una relación demasiado general y abstracta entre algo que es y algo que se le parece. Plantea grados, proximidades mayores o menores en relación con modelos ideales: se construye la escala de la semejanza según varíe la aproximación entre las cosas. En el caso de la metáfora, dice, la semejanza es una noción vacía. Black argumenta a favor de la teoría sustitutiva (cambio de unos sentidos “llanos” por otros innovadores), fundamentada en una comparación que se expresa como símil condensado, sin que intervengan semejanzas perceptibles sensorialmente. Concluye que en su interacción, los términos formulan y crean la semejanza, o sea, que ésta la establece el enunciado, sin que intervengan mecanismos perceptivos o estéticos. En cambio, para Ricoeur la metáfora establece conexiones entre las cosas que las imágenes comparan. El carácter “icónico” o por semejanza de la metáfora se debe a la imaginación productiva, que lo convierte en parte de la “ocasión” semántica del enunciado (1980, 263): la figura retórica en cuestión depende de fenómenos asociativos que remiten al universo de las percepciones, a un *insight* (1980, 125), a las sensaciones y su recuerdo o imagen. Actualizando su influencia de la fenomenología de Husserl, Ricoeur sostiene que la semejanza que comunica el enunciado, la imaginación la construye o produce. Tal facultad se activa desde nuestro nacimiento. El concepto de “imaginación” presupone la existencia de un mundo que nos precede, que nos condiciona y, recíprocamente, “recibe nuestras huellas” (1980, 413).

En la metáfora, la imaginación une y opone (no confunde) una cierta identidad entre los términos que compara: abstrae lo que Aristóteles llamó “lo mismo” en el soporte de lo diferente o, si se prefiere, pone ante los ojos lo parecido dentro y por encima de las demás características discrepantes de lo que compara. Gracias a las habilidades del pensamiento, de manera “*encubierta*”, engendra las áreas semánticas por fusión de las diferencias *dentro* de la identidad” (1980, 270). Esto es, la “*metafórica*” crea sentido del no sen-

tido, o estira y afloja de la identidad y las diferencias en el juego de la semejanza (1980, 332-333).

Lo familiar y la economía discursiva. La tendencia de la *diáfora*, que invita a pensar más, se compensa porque caracteriza e incluso explica lo desconocido recurriendo a lo familiar: según idea aristotélica, apela al cuerpo, a la percepción —a las sensaciones más su recuerdo e imágenes—, o sea, a la experiencia de sus receptores.

Adicionalmente, la metáfora cubre la necesaria economía del discurso. ¿Existe una forma más precisa y corta para comunicar qué es la inflación que: “situación económica que devora los salarios”?

Contra la sustitución. El traslado o desplazamiento no ha de considerarse sinónimo de “sustitución”, o poner algo en el lugar de.... (1980, 199) y así desviar la expresión llana, conocida, usual. Al ocuparse de la afasia, Roman Jakobson redujo las operaciones del lenguaje a dos ejes, que ubicó formando ángulo recto. En uno, colocó la contigüidad o combinaciones de signos; a esta operación sintagmática la llamó metonimia; en el otro eje ortogonal colocó las sustituciones que se dan por la semejanza; u operación paradigmática que llamó metáfora. En esta línea del ángulo, dijo, actúa la sustitución —el “paradigma de la sustitución” (1980, 74)— metafórica. Al ser interpretada o traducida esta figura, se restituye el término “propio” que había sido cambiado por uno “impropio”. Quien interpreta se traduce el enunciado; su tarea consiste sólo en poner en pie el sentido propio de la expresión que ha sido ornamentada para llamar la atención de sus destinatarios. Esta operación hermenéutica la piensa Jakobson, dice Ricoeur, como el “grado cero” (1980, 74) o suma algebraica de la sustitución y la restitución.

Para Jakobson la metáfora es, pues, una figura decorativa u ornamental que atrapa la atención del intérprete mediante un sorpresivo juego sintáctico, sin que le ofrezca ninguna información semántica nueva. En contraposición, a juicio de Ricoeur la metáfora no sustituye desviando, sino que cambia el sentido usual de unos términos: los des-aleja o acerca, poniendo frente a la mirada (el oído, tacto, olfato o gusto) una afinidad. Entonces llena lo que se puede considerar un vacío semántico. No se limita a desta-

car lo sabido, sino que comunica nuevas propiedades y significaciones. Tampoco dice lugares comunes. Si persuade, es porque es un modo de argumentar que aumenta los conocimientos, la información semántica. Luego, cubre una función sintagmática. Esto es, redistribuye lo paradigmático (los vínculos de los signos entre sí) y lo sintagmático que realiza el sentido.

Metáfora viva y usual. Si la metáfora es el procedimiento expresivo que clasifica o categoriza y predica mediante una economía discursiva, luego, como muestra la filología o la indagación etimológica, “no hay un lugar no metafórico” (1980, 30) desde el cual poner en duda o *epojé* su utilidad: por su funcionalidad y enorme abundancia es una suerte de basamento y edificio de las lenguas.

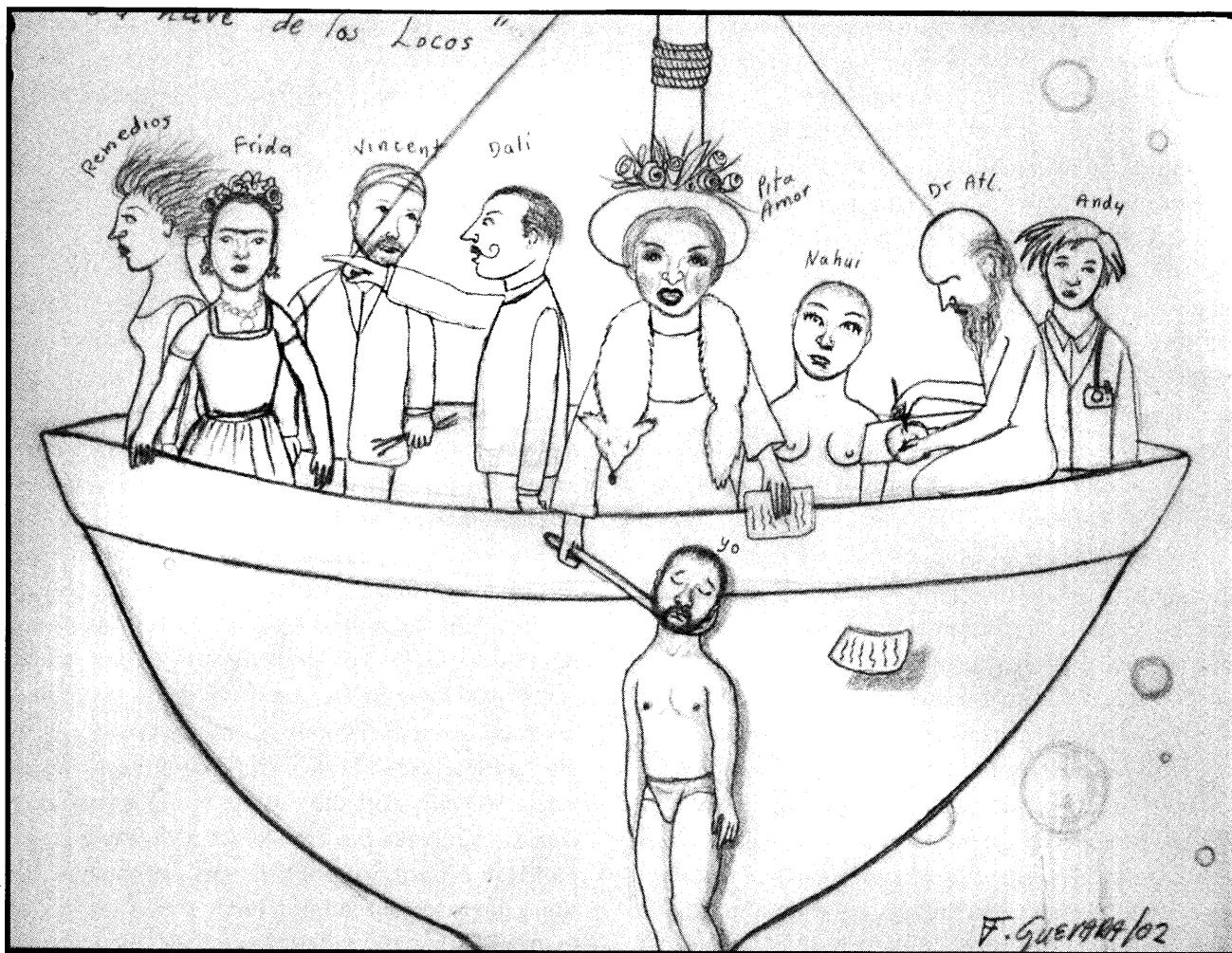
Ricoeur objeta a los filósofos que, por una “desviación” positivista, pretendieron que es factible desembarazarse de las metáforas en beneficio de los “unívocos” lenguajes científicos; éstos, en realidad, sólo se alcanzan en fórmulas, clasificaciones taxonómicas y frases ostensivas (dichas en presencia del interlocutor), o sea que se alcanzan en el lenguaje “ejecutado”, o dado al envejecimiento, en terminología de Gadamer. Aquel opuso porque, como demuestran las etimologías, la construcción metafórica, que se halla en la base de cualquier lengua, no es una máscara que finge decir, sustituyendo la expresión “correcta”, sino una especie de material y técnica de construcción, en tanto “puede haber un estado no mítico, pero no un estado no metafórico del lenguaje” (1980, 340).

Ahora bien, si es un recurso omnipresente que contribuye a explicar de manera accesible lo que era desconocido, es menester que se distinga la metáfora viva, la *diáfora*, o acontecimiento del habla que aún no se ha generalizado, de la metáfora usual, redundante, que, por medio de la catacrexis, ha quedado inscrita en el acervo léxico de una lengua; por ejemplo, “el burro de planchar”, “arar el terreno con la enseñanza” (o con la discusión) y “dormírsele a uno el gallo”. Esto es, un enunciado y un discurso entero no valen como metáforas con independencia de cuándo se enuncian, aunque hayan sido tales en su génesis: también ha de recurrirse a la pragmática para saber si en una situación histórica (si en un cronotopo) informan por su inventiva, o si han devenido metáfo-

ras triviales, borrándose su primitiva naturaleza de *epífora* sorprendente.

A la imaginación productiva de los poetas se atribuye una parte considerable de metáforas vivas. Son combinaciones inesperadas, “llenas de colorido” que provocan asombro o sorpresa, esto es, que desautomatizan la percepción de quien las descifra. Porque innova y porque ofrece su obra para el consumo moroso, la fuerza discursiva del poeta atrapa la atención y conmueve. Por lo mismo, las suyas son conocidas como las metáforas más propiamente estéticas, a saber, las *bellas* que apelan a la sensibilidad y al gusto o placer. En tanto son estilizadas y expresiones novedosas que suplen la falta de vocabulario, las propias del discurso literario presentan el mundo bajo un aspecto nuevo, lo cual en su origen implica una “atribución insólita” (1980, 151). En dirección contraria, afirma Ricoeur, el quehacer filosófico se amplía o innova rejuveneciendo metáforas desgastadas: restituye la orientación que tuvieron las acepciones arcaicas de ciertos términos o enunciados; por ejemplo, “nación” como hermandad o confraternidad (de *natus*, *nationis*, camada) en una época que sólo recuerda este concepto como forma de designar las políticas económico-políticas del capitalismo. En suma, los poetas tienden a crear y los filósofos actualizan las metáforas que descubren, encuentran y proyectan, aunque estas orientaciones se entremezclan, porque los filósofos también recuperan innovando.

Metáfora: foco y marco. Paul Ricoeur toma el partido de la semántica filosófica, que ubica la metáfora (abstracción y punto de arriba) en la frase o enunciado (en el eje sintagmático según la terminología de Jakobson), frente a la semiótica, que la ubica en el signo o palabra (y la reduce al eje paradigmático o sustitutivo). ¿Cómo podríamos percatarnos del uso metafórico de un término, si no es dentro de un sintagma o enunciado? Benveniste argumenta, en *La forma y el sentido*, que en el sintagma las palabras ejercen entre sí correlaciones mediante las cuales adquieren valores semánticos que no tenían con anterioridad. Superando los planteamientos del *Cratilo*, en *El sofista* (263 c) Platón se percató que son los enlaces discursivos y no las palabras las que tienen sen-



Fernando Guevara, "La nave de los locos", 2002.

tido y referencia, categorías que se enlazan con los valores de verdad y falsedad.

Asimismo, sigue diciendo nuestro hermenauta, I. A. Richards—*Philosophy and Rhetorics*—expone su "teorema contextual de la significación" (1980, 112): las palabras no actúan como mosaicos aislados, sino como un "organismo" (1980, 113). Esta noción contextual de sentido parte de que cada palabra no tiene una significación propia, fija y única, depende de la dinámica enunciativa. Es "el discurso tomado como un todo, el que hace sentido de modo indiviso" (1980, 112). En resumen:

La metáfora es [...] un acontecimiento semántico que se produce en la intersección de varios campos semánticos. Esta construcción es el medio por el

que todas las palabras tomadas en su conjunto reciben sentido. Entonces, y solamente entonces, la *torsión* metafórica es a la vez un acontecimiento y una significación, un acontecimiento significativo, una significación emergente creada por el lenguaje" (1980, 139).

Pero esta "torsión" depende de un término del enunciado (nombre, verbo o adverbio). Ricoeur especifica con Max Black que la idea que comunica la metáfora tiene su foco (*focus*) en una palabra que, a su vez, depende del resto de la frase o marco (*frame*): el enunciado se focaliza en un signo, donde opera básicamente, aunque no de manera única, el traslado de sentido; el resto es el marco (1980, 183) o "enunciación completa en tensión de sentido" (1980, 185).

La tensión. Para dar cuenta del proceso hermenéutico de la metáfora viva (1980, 310), Ricoeur recurre a la tensión de sentido, a saber, entre lo dicho literalmente y el sentido real. Ha de captarse el traslado del sentido literal al figurado (o isotopía del contexto): la metáfora se interpretará si, y sólo si, se comprende la incompatibilidad de los elementos manifiestos.

Por el foco y el marco del enunciado, su intérprete es avisado de la aparente impertinencia semántica literal, que amenaza destruir el discurso a menos de suponer un traslado. Esto es, la tensión se traduce en la demanda de que se interprete la metáfora. El fracaso de la interpretación primera es una auto-negación: se autodestruye para dar paso a la innovación de sentido: la nueva pertinencia semántica es proporcional al sentido abolido. Ricoeur aplica a este último la *category-mistake* (Gilbert Ryle) o presentación de hechos que provienen de una categoría en términos de otra que no es la suya. Por lo tanto, la mirada a que apela la metáfora es indirecta, un “ver-como”, “una especie de visión estereoscópica en la que el nuevo estado de cosas sólo se percibe en el estado de cosas dislocado por el error categorial” (1980, 311).

Con I. A. Richards, nuestro hermeneuta sostiene que en la metáfora no sólo existe la tensión entre foco y marco, sino entre dato (*tenor*) y transmisión (*vehicle*). La metáfora viva une lo que no estaba relacionado mediante una relación entre pensamientos, o transacción entre contextos que ocurre mediante la idea subyacente (el dato) y su transmisión, como un “todo formado por dos mitades” (1980, 116) indisolubles.

La referencia o intención ontológica. La semiótica aborda los signos como un sistema autocontenido: los significados (contraparte de los significantes) se encuentran mediante el uso de interpretantes, esto es, mediante signos que traducen a los signos expresos (como en una definición de diccionario). Según la semiótica, los signos se remiten unos a otros en relaciones intralingüísticas immanentes. En discrepancia, la semántica filosófica asegura la primacía del pensamiento, de manera que el sentido se concibe pegado a lo extralingüístico o la referencia. Tal es siempre la “intención del discurso” (1980, 293). La frase o el texto entero salen de sí mismos para denotar algo del mundo: el lenguaje se trasciende a sí

mismo. Su intención ofrece sentidos que conllevan referencias inherentes. Ricoeur se pregunta cómo sabríamos que un “signo vale por” algo si no presuponemos “aquello para lo que vale” (1980, 294). Con Husserl, dice que “el lenguaje es fundamentalmente intencional, se refiere a otra cosa distinta de sí mismo” (108), “se designa a sí mismo y a su otro” (1980, 410).

Siguiendo a Frege, Paul Ricoeur distingue el sentido inmanente (*Sinn*) de la denotación (*Bedeutung*) que lo trasciende o “aquello sobre lo que se dice el sentido” (1980, 294); la comprensión del primero orienta hacia la segunda, es el mediador entre palabras y cosas: la ontología que exige la referencia ha de pasar por el sentido. Ciertamente que varios sentidos pueden tener una misma referencia; por ejemplo “estrella de la mañana” y “estrella de la tarde” o “el maestro de Alejandro y el discípulo de Platón” (1980, 107). O un sentido puede carecer de referencia directa: “el cuerpo más alejado de la Tierra” (1980, 107).

El discurso es un acontecimiento que se comprende como sentido (1980, 102), o acto de un locutor —un acto de su habla—. Una innovación semántica es la manera novedosa de responder creativamente a los problemas que plantean las cosas; por lo mismo, la hermenéutica se ocupa de cómo la metáfora viva redescubre los hechos, o sea, la realidad; redescubrir los hechos implica que la organización interna de las partes expresadas como una unidad conlleva su poder de relacionarse con lo extralingüístico o referencia (1980, 14).

Ahora bien, dada la tensión de sentido antes analizada, la denotación o referencia metafórica se ofrece desdoblada en lo literal y lo figurado. Su pertinencia semántica se hallará mediante la abolición del sentido y la referencia primeros para encontrar el sentido y la referencia que sugieren. Esto es, en sus inicios o en su génesis, una modalidad metafórica aparentemente no tiene un compromiso ontológico: es menester que su intérprete lo formule, yendo más allá de lo expresado literalmente. Sólo el reconocimiento de la nueva pertinencia semántica conduce al nuevo sentido y a sus valores referenciales.

La metáfora instaaura una relación de sentido que modifica la relación referencial. Es bivalente: hace

intervenir una combinación interior al lenguaje que une en un sintagma el foco y el marco, y la correspondencia entre tal combinación o cadena sígnica y su mensaje con la realidad exterior, extralingüística. De esta manera se establecen nuevas fronteras lógicas, rebasando las precedentes.

En otras palabras, lo semiótico o intrasígnico, en tanto sentido, no excluye lo semántico o referencial (1980, 110): la referencia al mundo no está fuera del “alcance ontológico del lenguaje metafórico” (1980, 118). Las metáforas no sólo a veces ponen en circulación predicados nuevos con referentes familiares, sino que siempre exploran campos referenciales nuevos, o que en un momento dado aún no resultaban directamente accesibles (según el mecanismo de explicarlo mediante lo que es familiar en unas circunstancias).

Ricoeur recalca el movimiento espontáneo de la “percepción metafórica del mundo” (1980, 120), o esquema de la referencia desdoblada (según lo anotado cuando en estas páginas abordamos la tensión que regresa la expresión a la experiencia y al mundo. Con Wittgenstein define “mundo” como la totalidad de hechos, no de cosas; el hecho como un estado de cosas; y el estado de cosas como la combinación de éstas. Por lo tanto, la tensión que afecta la función denotativa también afecta la función existencial (1980, 334). Hasta ahora hemos ubicado el sentido en los enunciados; sin embargo, también puede enfocarse desde el punto de vista *holístico* o como una “serie orgánica”. “La transición al punto de vista hermenéutico corresponde al cambio de nivel que conduce de la frase al discurso propiamente dicho (poema, relato, ensayo, etc.)” (1980, 14), o todo (1980, 107). El todo no es reductible a la suma de sus partes, sino un sistema inalterable (no una suma amorfa de atributos), que obedece a codificaciones genéricas y a un estilo singular (1980, 297). Esto es decir, por ejemplo, que la obra literaria es un “todo organizado” (1980, 130) o discurso que a veces refleja ciertas personalidades y expresa ideas y sentimientos, o sea que “proyecta un mundo” (1980, 328) gracias a su carácter sistémico.

Las reglas del juego referencial. El poder creativo de la literatura desarrolla el poder heurístico de la

ficción (1980, 14) cuando, en su redescrípción, el texto conecta la trama con la realidad. Lo verosímil, categoría analizada por Aristóteles, da crédito a lo posible porque somete el acto creador al mundo: inventa y descubre, de manera que el placer en las recepciones de la obra se debe, en parte, a la clarificación que lleva a cabo el texto de lo aprendido en la experiencia.

En la perspectiva de Aristóteles, el poema o tragedia considerado como un “todo” abarca: trama o intriga (*mythos*), caracteres, elocución (*lexis*), el pensamiento (*dianonia*), el espectáculo y el canto. En tanto se enfoca como un *holon*, la obra se estudia jerarquizando sus componentes, Aristóteles destaca la intriga, la trama o parte que otorga a la acción su coherencia: la tragedia imita a los hombres en acción e imita las mejores acciones de los hombres mejores. El *mythos* o trama es el orden que se refracta a los demás factores (1980, 58): su eco se halla en la discursividad de la acción, de los caracteres y los pensamientos.

Más que probar, la literatura tiene una finalidad mimética: su peculiaridad es “decir la verdad por medio de la ficción, de la fábula, del *mythos*” (1980, 22). La metaforicidad no sólo es un rasgo de la *lexis* o elocución, sino de la trama o *mythos* que describe un campo humano poco conocido mediante otro más conocido. En la mimesis o redescrípción (1980, 329) del *mythos* se registra su carga denotativa. Tal es su orientación “realista” (1980, 330).

La narrativa usa el *sensus communis*, o sea que en sus descripciones atribuye la acción a unos personajes, a lo singular, que identifica con un nombre, adjetivos demostrativos y pronombres (los dos últimos son en sí asémicos, aunque en el discurso designan a los personajes y también a los narradores). Son los sujetos lógicamente propios del discurso literario; en el predicado, el texto abarca cualidades, clases, relaciones y acciones universalizables: la intención referencial del discurso “comporta una aplicación particular, aun cuando el predicado sea genérico” (1980, 105).

En la literatura buscar la denotación de un nombre propio induce al error, que se comete con frecuencia porque buscarla es designio del pensamiento. Para los estudiosos de las descripciones (Ricoeur cita a Russell y Strawson), la denotación está en el

nombre propio, o identificador con valor existencial: la descripción sólo lo caracteriza. Si esto es así, entonces “consideraremos este modo de comprender el mundo como el paradigma de una concepción hermenéutica de la metáfora” (1980, 120), o sea, de la referencia literaria desdoblada o en tensión. La “ficción presenta una gran afinidad con la metáfora: presentar un pensamiento con rasgos de otro” (1980, 90). Lo literal suspende la relación normal del sentido con la referencia (1980, 298). “La obra literaria sólo despliega un mundo con la condición de que suspenda la referencia del discurso descriptivo” (1980, 299).

La compleja referencialidad literaria, distinta a otras aunque de ningún modo nula (1980, 202), se desdobra, es decir, establece una tensión entre lo que dice inventando y lo que denota: se aleja de la denotación usual en la vida cotidiana y la ciencia para liberar otra con sus “dimensiones” *ad hoc*.

Igual que el enunciado metafórico, el texto literario suspende y despliega el sentido y sus denotaciones: sólo se alcanzarán éstas “sobre las ruinas” de lo literal; únicamente el sentido y la referencia se liberan a partir otras de primer rango. Se interpreta, pues, suspendiendo la referencia literal como condición para que se libere la referencia de segundo grado: “la suspensión de la referencia, en el sentido definido por las normas del discurso descriptivo, es la condición negativa para extraer un modo más fundamental de referencia, que la interpretación tiene que explicitar” (1980, 308).

La tensión de la obra literaria ocurre en varios planos: entre lo literal y lo figurado; entre personaje real y ficticio; entre personajes principales y secundarios; entre el ser y el no ser, que se condensa el ser-como, o “marca gramatical” que ofrece la “visión estereoscópica”, o tensión que los mallorquines expresan en la fórmula ritual “això era i no era” (1980, 343).

Para completar citemos el párrafo donde Ricoeur asegura que en la literatura convergen las “formas de tensiones dadas a conocer por la semántica: la tensión entre sujeto y predicado; entre interpretación literal y metafórica; entre identidad y diferencia”; luego, las reúne en la referencia desdoblada y en la paradoja del “ser-como” que significa ser y no ser (1980, 424).

Lo universal. La hermenéutica rebasa la semántica de la frase o del enunciado para hallar, a partir de la disposición textual, la del *holon*: si la trama enraíza la acción en unos sujetos, también predica lo universal; enlaza la función predicativa y la identificadora en la forma que heredó de los mitos primitivos. Esta disimetría entre funciones puede señalar a individuos que existen o ficticios, es decir, de “existencia neutralizada” (1980, 104) que actúan un papel que, no obstante, es generalizable en un posible mundo habitado.

La narración literaria rebasa esta constricción particularizante del nombre propio (en tanto es una mezcla caracteres y actitudes reales) a un nombre específico (aunque no en todas las narraciones, las de Kafka, por ejemplo); aplica predicados “genéricos” (obviamente hay partes del discurso que son, por ejemplo, órdenes que no se limitan a transmitir conocimientos o dar información). El guiño de la oferta, a saber, que se trata de una obra ficticia, motiva a que se interprete suponiendo que no se refiere a un individuo en particular, sino a cierto tipo de personalidades que pudieran darse en un espacio-tiempo o mundo posible. Cabe aclarar que ocasionalmente los personajes literarios o míticos antropomorfizados no son humanos. Si el texto designa nombres y objetos precisos, también la abstracción de una figura y de sus acciones generaliza, adquiere un valor más o menos general, y más o menos factible.

La narración literaria trabaja la semejanza, dentro de las diferencias, y la vincula con abstracciones y generalizaciones que concretiza. Alguna razón tuvo la tesis de la tipicidad: el relato denomina una realidad “con la ayuda de un representante típico de uno de sus atributos” (1980, 151), como ejemplifican los casos de Don Juan o de Dorian Gray. A la larga, los personajes literarios son casos a medio camino entre la clasificación lógica y otra basada en los rasgos únicos del personaje. Se trata de otra tensión metafórica que indica el grupo de cosas en el que, mediante sus características, el ser humano descrito puede ser comprendido. Si aceptamos esta idea, entenderemos que Ricoeur afine la sinonimia entre denotación y referencia, que aceptamos en párrafos anteriores. La segunda la subdivide en referencia por denotación y por ejemplificación (1980, 313), empleada en la lite-

ratura y los mitos (*cfr. supra*) como una suerte de “muestra” (1980, 317).

La literatura propone una existencia virtual en un mundo imaginativo, ficticio (1980, 309) que, no obstante, se interpreta liberándolo de la “referencia descriptiva” (1980, 309). Tal es la teoría de la “denotación generalizada” que se aplica cotidianamente, en el saber científico y en el literario (1980, 311). No hay engaño, porque, diré adaptando laxamente la terminología de Austin, la locución (lo que se dice) del discurso literario como un todo comporta una ilocución (lo que se hace al decir algo) que se compromete de manera distinta a la Historia y una perlocución (el para qué) que no confunde los compromisos, las promesas o las reglas del juego: la literatura admite que juega con las ficciones; lo único que esta área cultural no puede variar son las pretensiones del lenguaje, a saber, su vocación de sentido y de ser referencial.

Pero..., “¿debemos aceptar como verdadero lo que dicen *metafóricamente* la *Biblia* o *La Divina Comedia*?” (1980, 119). Desde luego que, por ejemplo, no buscaremos en algún archivo indicios de Caín y Abel; pero su historia nos enseña el por qué de los tabúes del incesto y del homicidio (del fratricidio en este caso): no nos contentaremos con el sentido que pusieron en pie los análisis estructuralistas, sino que supondremos que el texto literario tiene su mundo (1980, 298) que habla del mundo en que los seres humanos estamos. “La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra” (*ibidem.*). Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su ‘disposición’, de su ‘género’ y de su ‘estilo’” (*ibidem*). Lo dado textualmente es el sentido, analizado por la crítica literaria estructuralista; pero la inteligibilidad no se agota en éste, sino que apunta a la referencia o “poder de proyectar y revelar un mundo” (1980, 131). En suma, la hermenéutica del discurso distingue lo que dice (el sentido) de lo que habla (la referencia) (1980, 107) o “mundo que nos forjamos para vivir en él” (1980, 120).

La ficción heurística. La *mimesis* literaria recompone la realidad desde su punto de vista, imitando creativamente las acciones según un abanico de

opciones: como las acciones son, o como se dice o cree que son, o como deberían ser (1980, 67), en apreciaciones aristotélicas.

Si la acción se relaciona con una serie de circunstancias únicas, el intérprete generaliza el sentido de manera espontánea. Una obra tiene una “cuasi-corporeidad” (1980, 201-202) que de un modo complejo habla del mundo, porque de qué otra cosa podríamos hablar. Cada texto es interpretado, pues, como una ficción heurística que redescubre la realidad: “lo que crea, lo descubre; y lo que descubre, lo inventa” (1980, 322).

En tanto el texto es un *holon* que sirve de instrumento heurístico, Ricoeur lo compara con los modelos científicos que, mediante la ficción, deshacen una interpretación inadecuada y levantan la adecuada (tangencialmente aborda otros, como los modelos análogos, que isomórficamente presentan la estructura original o del mundo; éstos se pueden comprar con mayor provecho con las artes visuales y otras de tipo icónico). El discurso literario y tales modelos son una especie de metáforas continuadas, de redes metafóricas interconectadas. Ricoeur destaca que redescubren la realidad y que son ficciones que operan sistémicamente. Además, tales modelos y la obra literaria ponen en *epojé* la referencia ordinaria para que se despliegue la referencia segunda: su poder de redescipción está vinculado a su naturaleza de ficciones heurísticas.

Las connotaciones afectivas. Frege creyó que la literatura carece de denotaciones: transmite afectos o sentimientos que cautivan la atención. Nada más. Cogiendo el toro por los cuernos, Ricoeur se detiene en los versos líricos (los más ligados con los afectos). El resquicio positivista hizo suponer, dice, que no hablan de hechos comprobables, que no cubren ninguna prueba empírica, sino que su lenguaje es emocional, siendo lo emocional aquello que “tiene un adentro y ningún afuera” (1980, 306).

Este prejuicio afectó a la crítica literaria asentada en las alternativas: emocional/ cognoscitivo que dependen de lo denotativo/ connotativo. Ricoeur ilustra con la teoría de Roman Jakobson, quien estableció los factores de la comunicación según el género y el estilo. Tales factores son: emisor, mensaje, desti-

natario, contexto, código y contacto. De ahí deriva las funciones y el predominio de una u otra (no las anula, sino que altera su jerarquía). Al emisor corresponde la función emotiva; al destinatario, la conativa; al contacto, la fática; al código, la metalingüística; al contexto, la referencial. La poesía lírica (que se dice en primera persona del singular) acrecienta la distancia entre signos y objetos: el sentido se adhiere al sonido, afirma Jakobson. Alterando las operaciones paradigmáticas y sintagmáticas, proyecta la equivalencia de la selección en el sintagma o combinación. Si según este semiótico en el lenguaje ordinario las equivalencias no forman secuencias, sino que se utilizan para elegir dentro de la semejanza unas u otras palabras, en poesía sí las forman mediante las rimas, las cadencias rítmicas, las equivalencias métricas y demás recurrencias fónicas. La función poética se efectúa a expensas de la función referencial: su mensaje se acentúa como tal, esto es, no está virado hacia la realidad, sino a sí mismo, a su modo de decir. Si se lee “un rayo de sol” o una “nube”, el poema no

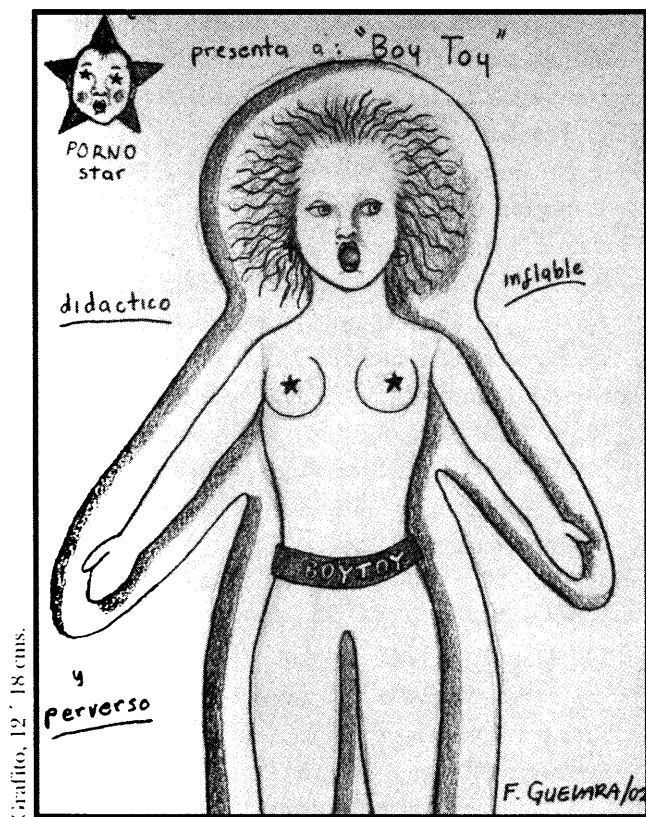
habla de hechos meteorológicos, sino de emociones que aspiran a provocar otras análogas: el mensaje literario se repliega en sí mismo. Si la épica aspira a la función referencial, sigue Jakobson, la lírica a la emotiva, en donde el emisor se desdobra en héroe lírico y hasta en destinatario. La equivalencia semántica que se induce por medio de la equivalencia fónica es ambigua: el emisor y el destinatario se desdoblan y la referencia queda en una especie de limbo, porque los sentimientos que comunica son un recurso lingüístico, o artilugios de lo ficticio, que no se corresponden con las vivencias del hablante. Es más bien un valor afectivo intraducible o “dignidad literaria” (1980, 203) que significa “poesía” (1980, 203).

En este aspecto de lo emocional, Ricoeur se detiene, además, en *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye, que radicaliza las hipótesis de Jakobson: frente a la información centrífuga del discurso referencial, el discurso poético no representa nada fuera de sí, ignora la realidad, como en el caso de las matemáticas puras: dice lo que dice literalmente; es una estructura autocontenida que depende de sus relaciones internas.

Paul Ricoeur se confiesa azorado, porque, dice, las emociones, los afectos, los sentimientos son parte de la realidad. La creencia contraria se debe a “una presuposición [...] positivista según la cual sólo puede denotar el lenguaje objetivo de la prosa científica” (1980, 205). La oposición entre “lenguajes” emocionales y cognoscitivos es un desafortunado “prejuicio positivista” (1980, 411) porque niega valor ontológico a la emoción frente a otro tipo de realidades que es factible representar (1980, 412).

La literatura no es un discurso autorreferido: la semántica le es connatural. Si la lírica habla de sentimientos y logra comunicarlos, es porque éstos son comunes y se manifiestan: tienen el mismo adentro y afuera que un pensamiento. Con Mikel Dufrenne —*Fenomenología de la experiencia estética*—, Ricoeur sostiene que los sentimientos no sólo son un estado de mi ser, sino también una propiedad de los otros, mis congéneres, y de muchos otros seres vivos.

Pertinencia interpretativa. La abundancia de metáforas estéticas en literatura se iguala a su ausencia de referencia: la ganancia de significación dice dema-



Fernando Guevara, “Boy toy”, 2002.

siado, lo cual es igual a nada. Se afirma que el discurso literario está tan cubierto de figuras que no remite a la realidad. Se opone al discurso transparente: su opacidad impide entrever algo fuera de él: se basta a sí mismo. Ricoeur objeta. Si tal ganancia implica una pertinencia semántica a nivel del todo o texto, llama a una riqueza de interpretaciones sustentables.

La opacidad no es sinónimo de polisemia (ésta tampoco lo es de sinonimia: no significa varios nombres para un sentido, sino varios sentidos para un nombre) (1980, 160). El texto literario no es polisémico; al contrario, el marco o contexto literario “purifica o criba” la polisemia: las palabras “conspiran” o se adaptan entre sí (1980, 182). Ciertamente que el literario es un discurso que puede alcanzar un alto grado de densidad; sin embargo, ésta excluye la “diseminación”, en términos de Derrida. La inventiva del escritor, quien utiliza criterios (a veces devenidos) inusuales o “vehemencia ontológica de una intención semántica” (1980, 404), le exige que describa bien, determinando los rasgos de la realidad que quiere destacar, y esto para que el proceso “abstractivo en la concretización” (o exploración de un asunto mediante historias y personajes particularizados) sea “visible”, para que el lector o escucha dé el paso hacia el sentido y referencias a los cuales las ficciones sirven de soporte. El texto literario no, pues, es ni unívoco ni equívoco, sino que admite varias interpretaciones pertinentes o apertura hermenéutica. Dista de la “*vagueness*”, porque esboza un orden o “una medida contra la imprecisión” (1980, 170), si bien queda claro que su plurinterpretabilidad lo perfila como intraducible y que, dependiendo de las variables preguntas que se le formulen al texto, sus paráfrasis son inagotables (1980, 327).

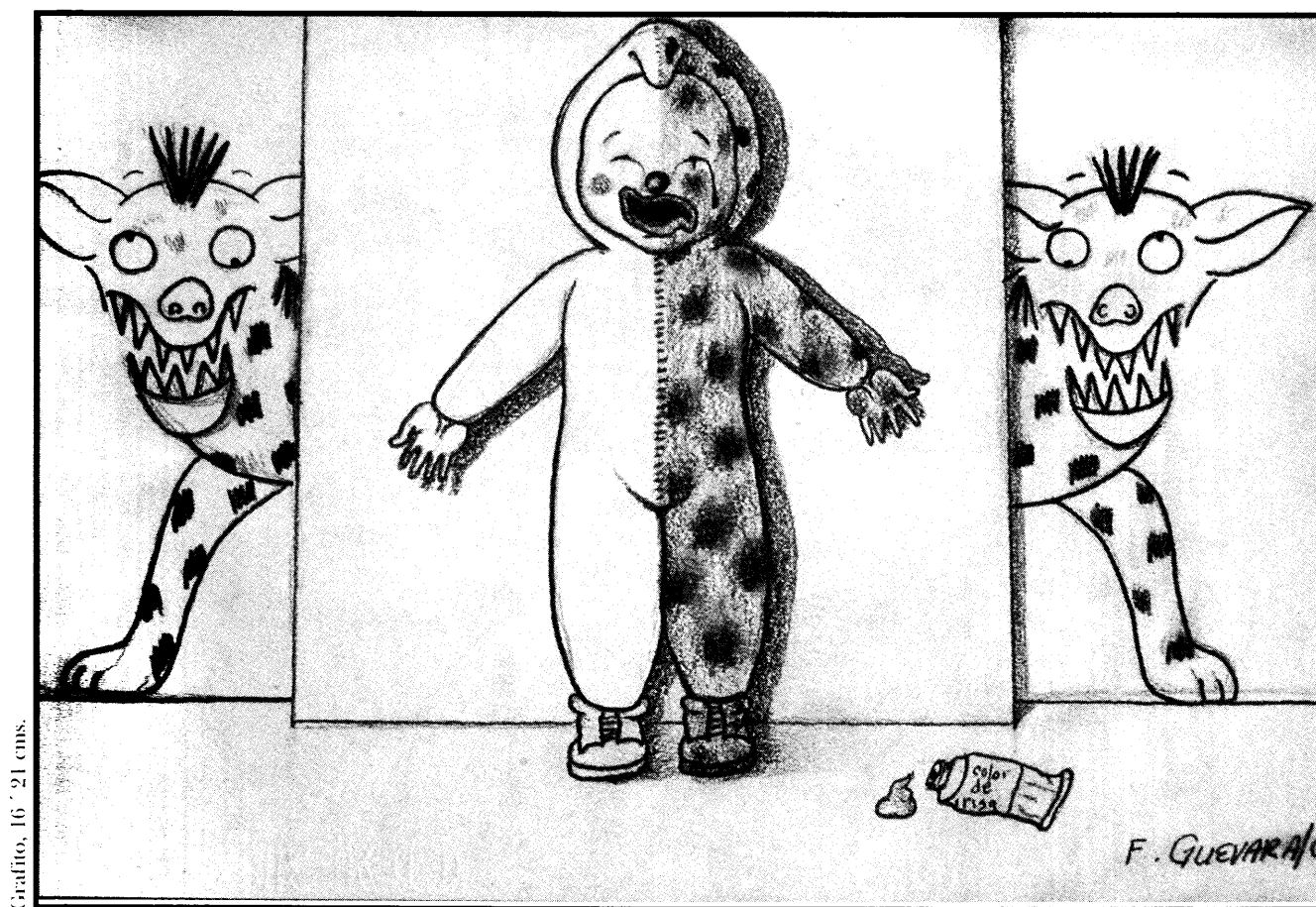
Las metáforas son un acontecimiento que ocurre momentáneamente, como un chispazo; pero el aumento de significaciones que realizan y sus interpretaciones no tienen por qué acabarse, a menos de que el texto que las comunica desaparezca: una “bella” obra antigua que aún se lee o escucha tiene algo de viejo polvo que, por sus múltiples funciones, provoca una extensa cadena hermenéutica que, al apresar nuestra atención, nos libera de interpretaciones redundantes.

En esta época nihilista y masificadora, el don que nos hace la literatura y que nos hacemos al leerla es de vida y es de amor. Luego, las obras antiguas, viejos polvos, que aún nos hacen felices, son polvo enamorado, en decir, si mal no recuerdo, de Quevedo.

Bibliografía

- Aristóteles. 1984. *The Complete Works*. Jonathan Barnes (editor y traductor). Princeton, New Jersey: Princeton University Press (Bollingen Series. Vol. 71, núm. 2).
- Barthes, Roland, Mikel Dufrenne y Gérard Génette. 1970. *Estructuralismo y literatura*. José Szabós (selección y traducción). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benveniste, Émile. 1967. “La forme et le sens dans le langage”, *Le Langage. Actes du XIII^e Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française*. Neuchâtel: La Baconnière, pp.27-40 (edición citada por Ricoeur).
- Black, Max. 1966. *Modelos y metáforas*. Víctor Sánchez de Zavala (traductor). Madrid: Tecnos.
- Dufrenne, Mikel. 1953. *Phénoménologie de l'Éxperience Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1963. *La Poétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 1977. *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ana Agud Aparicio y Rafael Agapito (traductores). Salamanca: Sígueme (Hermeneia, 7).
- Husserl, Edmund. 1992. *Invitación a la fenomenología*. Reyes Mate (introducción). Antonio Ziriñ et al. (traducción). Barcelona: Paidós/ ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona (Pensamiento Contemporáneo).
- . 1977. *Phenomenological Psychology. Lectures, Summer Semester, 1925*. John Scanlon (traducción). The Hague: Nijhoff.
- . 1989. *Studies on Phenomenology of Constitution*. Richard Rojcewicz y André Scuver (traductores). Dorchester: Kluwer Academic.
- Lakoff, George y Mark Johnson. 1986. *Las metáforas de la vida cotidiana*. José Antonio Millán y Susana

- Marotzky Introd.). Carmen González Marín (trad.). Madrid: Cátedra (Col. Teoremas).
- Platón. 1988. *Cratilo*. Ute Schmidt (introducción, versión y notas). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- . 1988. *Sofista* Néstor Luis Cordero: Gredos.
- Ricoeur, Paul. 1980. *La metáfora viva*. Agustín Neira (trad.). Madrid: Ediciones Europa.
- . 1978. *The Rule of Metaphore. Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in the Language*. Robert Czerny. London: Routledge and Paul Kegan.
- . 1995. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Agustín Neira (traducción). México: Siglo XXI Editores (Lingüística y Teoría Literaria).
- Richards, Ivor Armstrong. 1936. *The Philosophy of Rhetorics*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1950. *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge and Paul Kegan.
- Russell, Bertrand. 1966. "Sobre la denotación" en *Ensayos sobre lógica y conocimiento (1901-1950)*. Robert Charles Marsh (compilación). Javier Muguerza (traducción). Madrid: Taurus (Ensayistas de Hoy), pp. 51-74.
- Ryle, Gilbert. 1971. *Collected Papers*. London: Hutchinsons (2 vols.)
- . 1962. *The Concept of Mind*. London: Hutchinsons of London.
- Strawson, Peter Frederick. 1983. *Ensayos lógico-lingüísticos*. Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva (traducción). Madrid: Tecnos.
- . 1959. *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*. London: Methuen.
- . 1975. *Los límites del sentido: ensayo sobre la Crítica de la razón pura de Kant*. C. André Thiebaud (traducción). Madrid: Revista de Occidente.



Fernando Guevara, "El payaso que se ensució de la risa", 2001.



Fernando Guevara, "Nueva York city boy", de la serie *Mal de amores*, 2002.