

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**LA RETÓRICA EN EL MODO FANTÁSTICO COMO FORMA DE
DEVELAMIENTO Y AMPLIACIÓN DE LA REALIDAD**

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Literatura
Hispanoamericana que presenta:

María Liliana Milagros Ruiz Linares

Asesor:

Dr. Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez

Lima, 2024

Informe de Similitud


Yo, Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “La retórica en el modo fantástico como forma de develamiento y ampliación de la realidad”, de la autora María Lilitiana Milagros Ruiz Linares, dejo constancia de lo siguiente:

-El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 31/08/2023.

- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 2 de setiembre de 2023.

Apellidos y nombres del asesor: Hopkins Rodríguez, Eduardo Francisco	
DNI: 08239686	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8792-4641	

RESUMEN

El presente trabajo de investigación se plantea como objetivo principal probar que la literatura fantástica – a la que denominamos “modo” (en la línea de I. Bessière) tiene como finalidad ampliar la realidad a través del uso particular de figuras retóricas como la metáfora, el símbolo y la alegoría, y ciertas estrategias de utilización de lo que podemos llamar “lo peculiar”.

Para su realización se han explorado fuentes teóricas sobre lo que es la realidad, a fin de determinar el punto de partida de su ampliación y sus posibilidades de develamiento; las figuras retóricas mencionadas (metáfora, símbolo y alegoría) y se han analizado brevemente algunos textos literarios del género fantástico de autores canónicos del género a modo de ejemplo para la consolidación de la teoría. Los textos consultados para la investigación corresponden a fuentes literarias y filosóficas (Gadamer, Arendt, Rorty, Eco, Davison, Alazraki, Reisz, Bobes, Jackson, De Man, entre otros).

Las conclusiones principales del presente trabajo son que el modo fantástico devela o crea realidad; no nace en una época determinada, sino que existe desde siempre; y se apoya en una serie de figuras retóricas y procedimientos narrativos para acrecentar la realidad, a través de la inserción del elemento extraño tanto a nivel formal como semántico.

Palabras clave: literatura fantástica, metáfora, símbolo, alegoría, realidad

Abstract

The present research work has as its main objective to prove that fantastic literature -which we call "mode" (in the line of I. Bessière) has the purpose of expanding reality through the particular use of rhetorical figures such as metaphor, symbol and allegory, and certain strategies of utilization of what we can call "the peculiar".

For its realization, theoretical sources on what reality is have been explored, in order to determine the starting point of its enlargement and its possibilities of unveiling; the mentioned rhetorical figures (metaphor, symbol and allegory) and some literary texts of the fantastic genre of canonical authors of the genre have been briefly analyzed as examples for the consolidation of the theory. The texts consulted for the research correspond to literary and philosophical sources (Gadamer, Arendt, Rorty, Eco, Davison, Alazraki, Reisz, Bobes, Jackson, among others).

The main conclusions of the present work are that the fantastic mode unveils or creates reality; it is not born in a particular era, but has always existed; and it relies on a series of rhetorical figures and narrative procedures to enhance reality, through the insertion of the strange element both at a formal and semantic level.

Key words: fantastic literature, metaphor, symbol, allegory, reality

Dedicada a: mamá



ÍNDICE	Pág. 1
Introducción	Pág. 4
Metodología	Pág. 8
Capítulo 1 Aproximaciones a la ficción fantástica	
1.1. Modo fantástico: aproximaciones generales	Pág. 12
1.2. Modo fantástico. Todorov. Aproximaciones posteriores a Todorov. Pág.	15
1.3. El caso de “Casa tomada” de Julio Cortázar y el caso de Borges en “El libro de arena”	Pág. 17
1.4. Los casos de aparición de lo denominado “objetual”: Kafka y Cortázar. “El puente” y “Las manuscipias”, respectivamente.	Pág. 20
Capítulo 2 Metáfora y realidad. La metáfora en el texto fantástico	
2.1. ¿Existe un concepto de realidad?.....	Pág. 25
2.2. Algunas cuestiones previas.....	Pág. 27
2.3. La realidad.....	Pág. 32
2.4. La metáfora y la realidad.....	Pág. 36
2.4.1 Introducción a una teoría sobre la metáfora.....	Pág. 36
2.4.2. Desarrollo de las teorías sobre la metáfora.....	Pág. 36
2.5. La metáfora según diversas acepciones.....	Pág. 40
Julio Cortázar y el caso de “Carta a una señorita en París”	
2.6. Delimitación de la definición de metáfora en el texto fantástico.....	Pág. 43
Borges y la expansión de la concepción lógica del mundo	
2.6.1. La problemática planteada por Davidson al valor de las metáforas. Pág.	41
2.6.2. Aportes de la teoría de Max Black al vínculo metáfora – realidad....	Pág. 50
2.6.3. Delimitación de la teoría de la metáfora – Gadamer.....	Pág. 52
2.6.4. La metáfora no cognitiva en <i>La vida del espíritu</i> de Arendt.....	Pág. 58
2.6.5. Aportes de las ideas de Ricoeur al vínculo metáfora – realidad.....	Pág. 64
2.6.5.1. El debate entre semántica y semiótica.....	Pág. 66
2.6.5.2. Metáfora y referencia.....	Pág. 68

2.7. Metáfora y realidad: Garrido-Maturano y una dinámica entre el emisor y el receptor.....	Pág. 73
--	---------

2.8. Metáfora y realidad y la creación del vínculo compartido.....	Pág. 78
El caso de <i>La Metamorfosis</i> de Kafka	

Capítulo 3 El símbolo y la ficción fantástica

3.1. Precisión del concepto de símbolo.....	Pág. 85
3.2. Símbolo y analogía.....	Pág. 89
3.3. Símbolo y conocimiento.....	Pág. 91
3.4. El símbolo y la irracionalidad.....	Pág. 93
3.5. Símbolo y creación de mundos en la literatura fantástica. Análisis de la Propuesta de Nelson Goodman.....	Pág. 96
3.6. La realidad y el símbolo.....	Pág. 102
El caso de los relatos de Kafka: “Ayer vino una debilidad”, “La metamorfosis”	

Capítulo 4 Alegoría y modo fantástico

4.1. Sobre la definición de alegoría.....	Pág. 105
4.2. Hipótesis sobre el modo fantástico.....	Pág. 111
4.3. Aproximaciones a un uso contemporáneo de la alegoría.....	Pág. 114
4.3.1. Las construcciones alegóricas. La posibilidad de crear objetos en el modo fantástico. Los bestiarios.....	Pág. 115
4.3.2. Seres fantásticos como gryllas. El objeto creado	Pág. 119
4.4. Alegoría en los textos de Paul de Man.....	Pág. 125
4.4.1. Contribuciones de Paul de Man a la definición de alegoría en y fuera del modo fantástico. Bases filosóficas.....	Pág. 129
4.4.2. Aportes de Walter Benjamin.....	Pág. 134

Capítulo 5 Análisis de algunos casos paradigmáticos

5.1. “Prometeo” de Franz Kafka, “El silencio de las sirenas” (Kafka), Parturient montes (Arreola), “Poseidón” (Kafka)	Pág. 139
5.2. Borges y Cortázar el cambio de perspectiva y la intertextualidad.....	Pág.141
5.3. La alegoría como signo: “Preocupaciones de un padre de familia”	Pág. 142

“El nuevo abogado”

“La verdad sobre Sancho Panza”

5.4. Monterroso y la desmitificación – El uso de la ironía.....	Pág. 145
“El buitre” de F. Kafka: El absurdo. Alegoría clásica que se actualiza	Pág. 146
Conclusiones	Pág. 148
Bibliografía	Pág. 154



Introducción

Los estudios sobre la naturaleza de lo fantástico han incidido preferentemente en los elementos que diferencian a la ficción fantástica de la ficción realista, considerando el ingrediente de la irrupción del temor o de lo irreal como los de elección preferencial para conseguir el efecto de ingreso a un mundo distinto al que se nos hace evidente en la cotidianidad; sin embargo, estos análisis no han dado preferencia a un tema más importante y que se encuentra en el inicio mismo de la discusión: ¿es esa realidad de la que se distancia el texto fantástico "la" 'Realidad'? Si bien el concepto de 'noción de realidad' ha quedado medianamente establecido como aquello considerado como "posible" de acuerdo con lo vigente en la realidad del siglo XXI, resulta -cuando menos- cuestionable el hecho de plantear una diferenciación de formas literarias desde la perspectiva de una lejanía o cercanía a lo real. Pensamos que la pregunta sobre lo fantástico debe dirigirse, más bien, hacia aquello para lo cual el texto fantástico es funcional (entendemos la funcionalidad como aquello que el texto contiene en su interior, que lo hace desprenderse -como voluntad creadora- de otros modos de expresión) y sobre aquello que quiere significar con sus nuevos usos de la retórica y su nueva perspectiva sobre los viejos temas que desde siempre se ha planteado el arte. Al adoptar esta perspectiva, desvinculamos la esencia de lo fantástico de sus efectos sobre el receptor (en todo caso, su relación con este es otra) y proponemos preguntas y respuestas distintas: ¿para qué o por qué la ficción fantástica se distancia de otros tipos ficcionales?, ¿cuáles son las estrategias o cómo aparecen estas para ser funcionales al 'decir' de lo fantástico?, ¿qué quiere decir este decir? Así, pues, partimos desde una perspectiva distinta: es necesario considerar una idea sobre la realidad, pero no para oponerse a ella, sino para cuestionarla, develarla y ampliarla. En este sentido, aparecen también otras preguntas fundamentales: ¿por qué la delimitación de lo real (de una manera tan restrictiva) se presenta como un elemento imprescindible en la definición de lo fantástico? ¿Por qué es necesario ese "situarse en la época contemporánea" para hablar de la distancia de lo fantástico respecto de la realidad? En síntesis, en este aspecto, nuestra propuesta es que no se trata de delimitar el concepto de realidad para delimitar el universo de lo fantástico, sino que, más bien, se debe considerar que la noción de realidad es funcional en cuanto punto de partida, pues esta -la realidad-

puede ser develada y ampliada con las propuestas de lo fantástico. No se trata, entonces de una “oposición a”, sino de una constante redefinición, un “adherir a”. Es imprescindible, por ello y, así lo planteamos, el análisis de hasta qué punto y por qué el elemento “realidad” es funcional a la propuesta de los textos fantásticos y, ver en esta funcionalidad, el modo cómo se relaciona con estos.

El presente trabajo -como se evidencia- considera imprescindible un enfoque interdisciplinario que pretende constituir un vínculo entre la Filosofía y la Literatura a través del análisis de la relación entre ficción fantástica y realidad. El propósito es claro también en cuanto a las perspectivas de futuras investigaciones: se trata de abrir un camino de interdisciplinariedad desde las teorías que plantean tanto la Filosofía como la Literatura sobre la cuestión del conocimiento de lo que ambas disciplinas llaman "real" y ampliación de lo real.

En nuestro trabajo, consideraremos, además, que el concepto de lo "perturbador" no ha sido patrimonio de la Modernidad. Las teorías sobre lo fantástico habitualmente se han situado en el punto de un cartesianismo que oponía la razón a lo imposible. Bajo esta perspectiva, entonces, podía suponerse que el "acta de nacimiento" de la ficción fantástica se hallaba en el choque producido entre lo esperable por una ciencia positiva y lo imposible desde una noción de realidad que nos situaba en un punto de desarrollo del mundo. Lógicamente, esta perspectiva acogía como los primeros textos fantásticos, cuando menos, a aquellos nacidos luego del Siglo de las Luces. No obstante, resulta claro que existen textos que son anteriores a este periodo histórico y son percibidos como *inquietantes*.

Por otro lado, ya situados en nuestro siglo y en el anterior, los textos considerados como fantásticos se muestran reacios a encuadrarse en una definición que solo considera como base el alejamiento de una noción de realidad vigente. Estos dos últimos puntos nos llevan a reforzar nuestra propuesta de considerar que el texto fantástico, no solo no se aleja de lo real, sino que lo *devela* en una suerte de muestra de lo “hiperreal” y, claro está, su nacimiento no posee necesariamente un "acta de nacimiento", sino que se encuentra unido inevitablemente a las manifestaciones artísticas que vinculaban al hombre con un entorno que no le era directamente perceptible mediante los sentidos (hablamos de las experiencias subjetivas o lejanas).

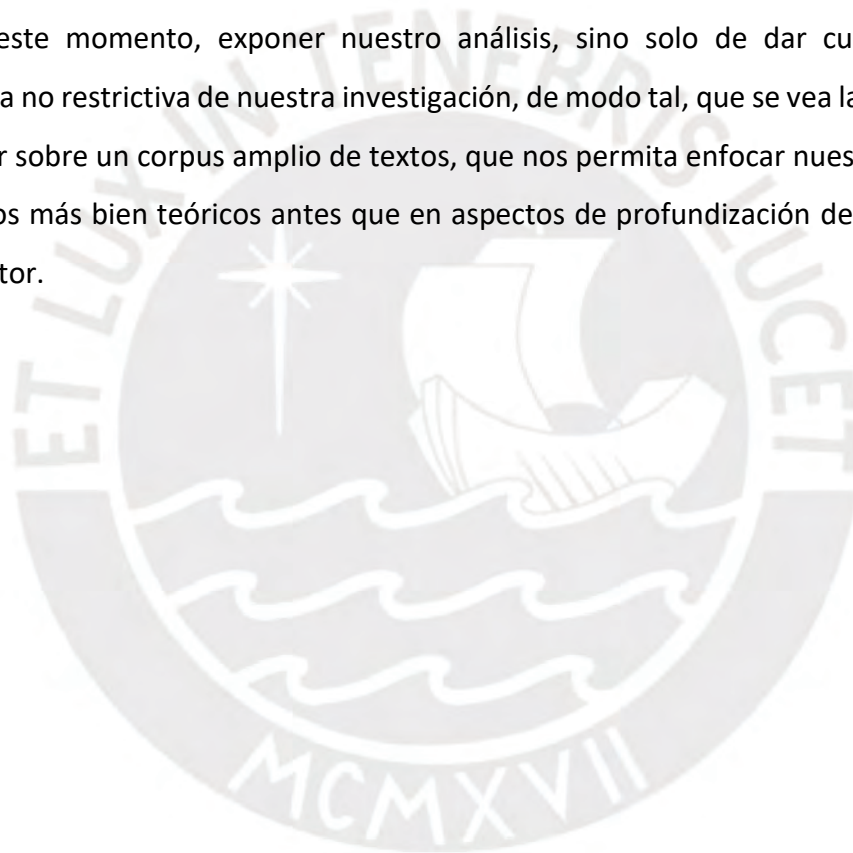
Ahora bien, esta unión entre ficción fantástica y realidad, entendida bajo supuestos contemporáneos a la creencia únicamente en los dictados de una ciencia positive, han hecho que el estado de las actuales investigaciones sobre la ficción fantástica esté aún anclado a presupuestos que no constituyen un enfoque que da cuenta de todas sus múltiples manifestaciones, de manera tal, que dichos estudios se han convertido en una suerte de corsé que intenta -casi angustiosamente- retener en su interior creaciones que inevitablemente, no calzan en este. Nuestro enfoque, en ese sentido, partirá de la negación de la "tradición de lo fantástico", abandonando las teorías nacidas de las hipótesis formuladas por Todorov, para situarse en una aproximación más cercana a teóricos como Irene Bessièrre, Ana María Barrenechea y Jaime Alazraki, los que, en un feliz intento para definir lo fantástico, introducen conceptos como el de "modo" fantástico, "subversión" de la realidad y "neofantástico", conceptos con los que dan cuenta de una apertura hacia un riquísimo campo de investigación, el cual nos planteamos desarrollar.

Luego de establecidos estos puntos, en los que, además, elaboraremos un acercamiento crítico al estado de la cuestión, nos centraremos en la necesidad de vincular la noción de realidad vigente con la ficción fantástica sobre la base de la idea de que el texto fantástico tiene como materia básica el develamiento y creación de esta por la aparición de vínculos nuevos a través del uso de la retórica. En este aspecto nos proponemos analizar esta retórica siempre en relación con el texto fantástico y, en tanto que, en este, se revelan con una función distinta a la que muestran en otros tipos narrativos ficcionales.

De entre los varios recursos que podrían analizarse, hemos escogido tres: la metáfora, el símbolo y la alegoría. Respecto a la metáfora, elaboraremos nuestra teoría a partir de la forma metafórica basada en la analogía. El propósito de esta elección responde a dos necesidades: es a la forma metafórica a la que Aristóteles le otorga una categoría cognitiva, y a la que H. Arendt le otorga la posibilidad de *crear* nuevos vínculos. Por otro lado, la metáfora ha proporcionado abundantes teorías, incluso contradictorias. Nuestra investigación también pretende probar que, en realidad, dichas perspectivas no son excluyentes sino complementarias, esto, claro está, en el texto fantástico. El símbolo y la alegoría nos interesan por tratarse de figuras retóricas que, de acuerdo

con nuestro punto de vista, adquieren un estatus nuevo en el interior del texto fantástico, transfiriendo al mundo de manera válida, la experiencia subjetiva al generar un sentido intersubjetivo el primero y transformándose en producto sígnico dinámico, en el caso de la segunda, En este punto, pues, delimitaremos las formas de uso de símbolo y alegoría en la ficción fantástica, y los modos cómo estas figuras retóricas se comportan en cuánto develadores o ampliadores de la "realidad de lo fantástico".

Por otra parte, dentro de la concepción de subversión de lo real no existe una forma dependiente de una sola lógica, sino de la lógica vigente: así, habrá tantos modos de subvertir lo real, como construcciones de este se planteen como válidas. Pero no es el caso, en este momento, exponer nuestro análisis, sino solo de dar cuenta de la perspectiva no restrictiva de nuestra investigación, de modo tal, que se vea la necesidad de trabajar sobre un corpus amplio de textos, que nos permita enfocar nuestro estudio en aspectos más bien teóricos antes que en aspectos de profundización de análisis de un solo autor.



Metodología

En la medida que nos interesa, en la primera parte de nuestro estudio, un acercamiento a las posibilidades y límites de las distintas definiciones de lo fantástico, iniciaremos nuestro trabajo con aproximaciones a los conceptos que la caracterizan y pondremos atención sobre aquellos elementos que -efectivamente- singularizan el fenómeno de lo fantástico. Este acercamiento tiene como finalidad colocar nuestra hipótesis en relación con las últimas definiciones del fenómeno fantástico, a fin de ir decantando aquello que es funcional para nuestra hipótesis de aquello que no lo es. Afrontaremos el tema centrándonos en el presupuesto de que el modo fantástico es diverso de otros modos, en tanto que pretende expresar una *realidad ampliada*. Ahora bien, la expresión de una realidad a la que *no* estamos habituados presupone, a su vez, la utilización de medios expresivos distintos o el uso de los conocidos de otra manera; por ello, y hasta cierto punto, la diferenciación formal (respecto de otros modos) debe ser un requisito de la expresión de una realidad no habitual; por ende, las formas de escritura, las formas de aproximación a la realidad, las maneras de conformar el relato, los usos de la retórica son *-deben ser-* especiales: distintos en su forma o distintos en su funcionalidad, el análisis de algunos de estos usos especiales formarán la parte central de esta investigación.

Para esta parte inicial de la investigación, confrontaremos nuestras hipótesis con los estudios más recientes sobre la ficción fantástica. La revisión de perspectivas diversas será fundamental, más aun, en cuanto que, de acuerdo con nuestro análisis- resulta más interesante *caracterizar* lo fantástico antes que definirlo. La caracterización nos permite acercarnos hacia la conformación del fenómeno sin limitarlo, esto dado el inmenso número de recursos retóricos de los que hace uso el modo fantástico. En este punto, nos interesa analizar textos que proporcionan perspectivas diversas sobre la definición de lo fantástico y una suerte de "evolución" de la definición propuesta por Todorov. La presentación de artículos con opiniones diversas sobre el tema, hecha por Alazraki y la revisión histórico-evolutiva que propone Ceserani nos parecen modelos óptimos a seguir para el desarrollo de esta parte introductoria.

En la medida en que estamos proponiendo que la ficción fantástica se plantea el reto de develar una realidad que no nos es evidente y nos permite acercarnos, por tanto, a

un conocimiento que no entrevemos en el mundo cotidiano (dentro y con los parámetros de lo cotidiano), se hace necesario delimitar algunos conceptos fundamentales. En principio elegir un concepto de "realidad" satisfactorio y un concepto de lo "develable" que se complemente con el de la realidad tal como la plantearemos. Esto supone que consideramos que el acceso a una realidad "no cotidiana" lleva consigo el acceso, a su vez, a un nuevo conocimiento de la misma (la realidad). A modo de ejemplo de la metodología que seguiremos (vinculando usos del modo fantástico con hipótesis sobre el texto fantástico), podemos dar cuenta del siguiente aspecto: si algunos teóricos del texto fantástico lo perciben como "subversivo", esto marca por un lado la necesidad de vincular el texto fantástico con una *realidad conocida* (en el análisis tradicional); pero *no dice nada más*, seguimos "jugando a las cartas" con el material de lo conocido; pero si vinculamos esta sensación subversiva de la realidad cotidiana con un uso nuevo retórico (o un uso novedoso de la retórica clásica), se puede afirmar que la realidad que presenta el texto se siente 'diferente' porque quizás lo sea.

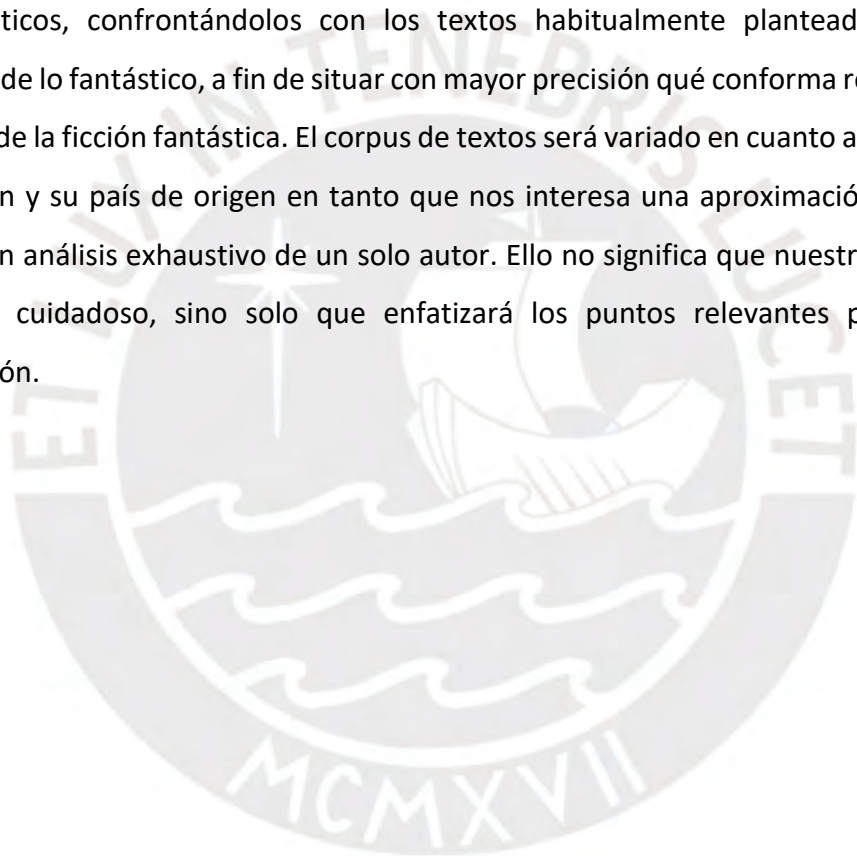
Otros presupuestos válidos parten de la filosofía y sus vínculos con el conocimiento: las discusiones sobre el conocimiento y la metafísica resultan interesantes en la medida en que nos confrontan con la posibilidad o la imposibilidad de conocer la totalidad de la realidad (asumiendo -dentro de algunas perspectivas- que esta es más que lo que percibimos con los sentidos). Ello supone que nuestras concepciones sobre lo real, la verdad y lo que está más allá de nuestras percepciones sensibles deben ser vistos desde una perspectiva de apelación constante a interpretaciones que van completando nuestras nociones de lo real. En este aspecto, nuestra investigación se apoyará en la hermenéutica gadameriana. Dentro de esta perspectiva, concederemos especial importancia a la noción de "fusión de horizontes" como necesaria para la "comprensión" del texto fantástico (de acuerdo con dicha comprensión, la solidaridad del otro hace que el develamiento de lo real se convierta en parte de lo aceptado como real). Asimismo, revisaremos la importancia de la analogía como medio de develamiento de lo real -inclusive mediante la creación de vínculos nuevos- de lo que la realidad no muestra tan aparentemente. Por otro lado, es necesario afirmar que, si la realidad no es observable directamente en todos los casos, ni el conocimiento se

basa solo en lo perceptible sensorial, entonces, el procedimiento para *conocer* no puede constreñirse solo a los métodos de las ciencias experimentales o exactas; debe admitirse que un medio de conocimiento válido pueda ser también el arte. En este punto nos remitiremos a las teorías de Arendt, Goodman, Wagensberg y Eco.

El paso siguiente en nuestro estudio será la confrontación de los modos de aproximación al examen de la realidad que abre el campo del arte y, en especial, claro está, el modo fantástico. En este punto, presentaremos aspectos de aproximaciones al conocimiento, tanto desde la filosofía como desde la ciencia, con el fin de situar en medio de estos acercamientos a la realidad, la realidad del fenómeno artístico. Nos interesa plantear un modelo distinto de aproximación a lo real y presentar las posibilidades que abre este modelo basado en una retórica de lo fantástico para la conocida discusión entre realidad sensible y no sensible, y entre realidad y conocimiento. De esta manera, haremos un análisis cuidadoso de la analogía -desde las tres perspectivas señaladas antes- como forma de conocimiento, para luego vincularla con la metáfora basada en la analogía y concluir con la presentación de la alegoría y el símbolo como figuras basadas en el encadenamiento metafórico, y la relación de estas con el develamiento de lo real propuesto por el texto fantástico.

Por último, el examen de cada una de estas tres figuras retóricas propuestas se abordará analizando las diversas definiciones que han recibido en el tiempo y las caracterizaciones que revelan puntos de vista diversos sobre sus definiciones y su funcionamiento en el texto. Nos interesan, incluso, los puntos de vista contradictorios sobre las mismas, en la medida en que nos permiten plantear, justamente, por esta percepción contradictoria que producen, una relación con la sensación de absurdo, propia de algunos textos fantásticos, y con la nueva relación que estos últimos establecen con la realidad. No nos interesará hacer un detalle exhaustivo de lo que define a cada figura retórica en cada época, menos aún hacer una cronología de su funcionamiento en el tiempo; solo nos interesará fijar algunas épocas particulares, elegidas, justamente, porque iluminan (por oposición, porque señalan un "salto evolutivo" o porque rescatan un uso que la ficción fantástica actualiza), los aspectos que relacionan el texto fantástico con una realidad "ampliada". Es importante, llegados a este punto, señalar que nos detendremos solo en aquellos aspectos que nos

permiten afirmar un uso distinto y particular de estas figuras retóricas en el texto fantástico en función de un acceso nuevo a la realidad. resulta vital, a su vez, señalar que entendemos por realidad ampliada (hasta encontrar un mejor nombre) a todo acceso a la realidad que permita conocerla desde una relación novedosa entre sus componentes, acceder a ella desde una perspectiva no pensada antes, crearla (en “objetos” que *significan* más allá del símbolo), o develarla. Esta parte teórica será complementada con el análisis de los textos literarios elegidos en función de las definiciones y caracterizaciones, usos novedosos que vayamos delimitando. Analizaremos textos de diversos autores en la medida en que nos proporcionen textos paradigmáticos, confrontándolos con los textos habitualmente planteados como modélicos de lo fantástico, a fin de situar con mayor precisión qué conforma realmente la esencia de la ficción fantástica. El corpus de textos será variado en cuanto a su época de creación y su país de origen en tanto que nos interesa una aproximación teórica más que un análisis exhaustivo de un solo autor. Ello no significa que nuestro análisis será poco cuidadoso, sino solo que enfatizará los puntos relevantes para esta investigación.



CAPÍTULO 1

1.1 Ficción fantástica: aproximaciones iniciales

Uno de los vínculos más citados en la definición de la ficción fantástica es el relativo a su relación con la realidad, vínculo que -en las definiciones más tradicionales- coloca a la ficción fantástica en una situación de oposición respecto de esta. Definiciones más recientes también relacionan la ficción fantástica con la realidad de manera más tangencial, ya sea por su posición subversiva respecto de lo real, por su capacidad de producir sensaciones extrañas (el miedo irracional, por ejemplo) o, incluso, por el uso de un lenguaje ajeno a los modos tradicionales de expresión literaria. Todas estas definiciones, sin embargo, no contemplan el hecho de que definir lo real (que es el supuesto) es más complejo que definir a la propia ficción fantástica.

Pero, partamos desde los primeros postulados, primero, para dar cuenta acerca de cómo la ficción fantástica se define. En un primer momento de aproximación a lo fantástico, el choque entre lo real y lo irreal se planteó como un problema psicológico: lo sobrenatural ocasionaba temor. De acuerdo con Penzoldt “Con excepción del cuento de hadas, todas las historias sobrenaturales son historias de terror...”¹ o bien Lovecraft: “Para Lovecraft el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo.”² Con esta aproximación, se dejaba en manos de cada lector y su reacción ante el texto, la definición de lo que se podía clasificar como fantástico. Todorov, por su parte, no escapa al vínculo entre lo real y lo irreal para definir lo fantástico, solo que para este autor esta relación dudosa solo dura un instante:

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario ...³

Como es evidente, si bien la aproximación de Todorov halla una solución o bien en lo maravilloso (la fantasía total, el cuento de hadas) o bien en lo extraño (lo real), este no puede negar que mientras dure el momento de vacilación del que nos habla y, en tanto este momento de vacilación nos enfrenta ante lo desconocido, nos hallamos nuevamente en el ámbito del miedo como recurso de diferenciación. Por otro lado, tanto el miedo como la vacilación “valerosa” (imaginemos a un autor fascinado por el terror) son entidades dependientes del lector; de esta manera, la definición de lo que es fantástico o no, dependería *del lector y de sus condiciones personales*. No obstante,

¹ TODOROV, Svetan p. 31

² *Op. Cit.* P. 31 Vax y Callois, que también tratan el tema de la definición de lo fantástico, se centran más en la temática. Ahora bien, este vínculo se sitúa también en el espacio del temor. Vax, por ejemplo, enfatiza el tema del vampirismo; Callois realiza una clasificación de temas en la que aparece, por ejemplo, el del pacto con el demonio.

³ *Op. Cit.* P 24

sus falencias, se puede extraer provecho en las aproximaciones anteriormente citadas cuando comparamos estas con un concepto como “lo ominoso” de Sigmund Freud. En este artículo, Freud analiza desde el punto de vista semántico la palabra alemana *unheimlich*. El autor analiza diversas traducciones entre las que cabe destacar la traducción francesa que llevaría a una indirecta traducción española de *unheimlich* como “lo inquietante”⁴. Lo que inquieta puede ser un ente atemorizante, pero también un querer saber más sobre algo, una curiosidad una sensación de intriga ante un hecho, sensación que involucra un querer saber sobre un ente no conocido. Asimismo, es importante resaltar que la palabra alemana posee la particularidad de incluir en su definición a su antónimo: es tanto lo familiar como lo no familiar. En español tenemos una palabra semejante. En el mismo artículo de Freud se señala al término “huésped”, palabra que puede designar a alguien hospedado amigablemente en la casa y, por ende, conocido, como a alguien que nos “habita” sin ser invitado: una lombriz en el intestino, por ejemplo. Esta dualidad nos permite referirnos a un aspecto más de lo fantástico y agregar que, para aproximarnos a una definición de este modo ficcional, el texto que pretenda serlo nos presenta “lo conocido” simultáneamente con lo “no conocido”, juntos, en tan estrecha relación que nuestros parámetros de realidad cotidiana pierden su contorno definido: es en este contexto que podemos hablar de “inquietante”. La sensación mencionada es producida no por el temor necesariamente, sino que también puede producirse por el *develamiento* de una realidad que antes se desconocía. En este sentido, la definición de lo fantástico no depende del lector, sino del vínculo de esta definición con lo que llamamos *real*.

Todorov, a pesar de las limitaciones de su estudio en cuanto a la dualidad “real – sobrenatural” y su clasificación encorsetada de las obras fantásticas, proporciona algunas pautas importantes para delimitar mejor lo que constituye la ficción fantástica. El autor realiza una distinción entre una función literaria de lo sobrenatural y una función social. Si bien es cierto, su finalidad es establecer una relación entre la ficción fantástica y sus temas, toca un aspecto que se vincula con la relación entre ficción fantástica y realidad:

Una observación de Peter Penzoldt nos da el esbozo de una respuesta. “para muchos autores lo sobrenatural no era más que un pretexto para describir cosas que jamás se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas.”⁵

Y

Más que un simple pretexto, lo fantástico es un arma de combate contra ambas censuras: los excesos sexuales serán mejor aceptados por todo tipo de censura si se los anota a cuenta del diablo.⁶

Estas citas de Todorov nos permiten dirigir nuestra atención a dos elementos interesantes. Por un lado, Todorov (a través de Penzoldt) enfatiza que lo sobrenatural permite decir lo que un autor no diría en términos realistas, por lo tanto, funciona como un ente liberador de mundos interiores; por otro lado, para Todorov, lo fantástico tiene

⁴ *Diccionario de la real academia*: “Quitar el sosiego, turbar la quietud”

⁵ TODOROV, Svetan p. 123

⁶ *Op. Cit.* P. 123

la virtud de romper las censuras de los tabúes impuestos por una determinada sociedad o época. Más que la apertura temática de los textos fantásticos, consideremos que en toda época han existido “ideas indecibles” y de que, en toda época, ha habido maneras retóricas de subvertir un tabú,⁷ Todorov permanece en la ruptura del tabú. Queremos ir más adelante: ¿por qué no pensar, entonces, que la ficción fantástica permite develar la realidad y que sus estrategias son las preferentes para develar los aspectos más difíciles de dar a la luz y ¿por qué no pensar, entonces, que lo fantástico, más que un género nacido después del Siglo de las Luces, es un *modo* (como haremos notar y explicaremos más adelante a propósito de Bessièrre) que acompaña -con ciertas estrategias preferentes- la historia del hombre en sus manifestaciones artísticas? No debemos olvidar que la pregunta por la realidad ha existido desde siempre y que las respuestas a dicha pregunta (cuando esta era inexplicable) han escapado de lo real (la magia, la fe, el milagro, el mito las expresiones o manifestaciones de lo absurdo⁸).

Incluso, podemos dar todavía un paso más y preguntarnos por qué la ficción fantástica continuó manifestándose con mayor fuerza, incluso, después de los descubrimientos del psicoanálisis con su liberalidad respecto de algunos tabúes sociales.

Todorov concluye:

Vemos entonces por qué la función social y la función literaria de lo sobrenatural son una misma cosa: en ambos casos se trata de la transgresión de una ley.⁹

Como vimos, el lector y el héroe deben determinar si tal o cual acontecimiento, tal o cual fenómeno pertenecen a la realidad o a lo imaginario, si es real o no: por consiguiente, lo que dio una base a nuestra definición de lo fantástico es la categoría de lo real.¹⁰

Lejos de ser un elogio de lo imaginario, la literatura fantástica presenta la mayor parte del texto como perteneciente a lo real, o, con mayor parte del texto como provocado por él, tal como un nombre dado a la cosa preexistente. La literatura fantástica nos deja entre las manos dos nociones: la de la realidad y la de la literatura la una como la otra.¹¹

Vemos, entonces, que Todorov no puede escapar al vínculo sólido que la ficción fantástica posee con la realidad al mismo tiempo que, el momento de “vacilación”, al que atribuiría lo fantástico antes de ser resuelto en lo maravilloso o lo extraño, se rompa en obras tan importantes para el género como *La metamorfosis* de Franz Kafka.

⁷ Recordemos, por ejemplo, casos como el del *Libro de buen amor* y el Arcipreste de Hita.

⁸ Observemos por ejemplo las pinturas del Bosco, las gryllas medievales, las expresiones de lo grotesco en la Edad Media, o en libros satíricos de la Antigüedad como *El asno de apuleyo*.

⁹ *Op. Cit.* P. 128

¹⁰ *Op. Cit.* P. 129

¹¹ *Op. Cit.* P. 130

Según Sartre, Blanchot o Kafka ya no tratan de describir seres extraordinarios para ellos “ya no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre” el hombre “normal” es precisamente el ser fantástico, lo fantástico se convierte en regla no en excepción.”¹²

En ese sentido, se ajusta aún más el vínculo estrecho entre lo fantástico y lo real: Todorov admite que la ficción fantástica cumple una función, devela, se vuelve un procedimiento del asombro ante lo real que acaba de descubrirse. Lo fantástico ya no es el producto del miedo, sino la intriga ante lo que se devela, y, pensamos también, un modo (presente en el arte) que ha acompañado al hombre desde sus primeras manifestaciones artísticas.

1.2. Ficción fantástica: aproximaciones posteriores a Todorov

La extensa lista de títulos fantásticos aparecidos contemporáneamente ha hecho surgir nuevas aproximaciones a lo fantástico que no hallan satisfactoria la teoría de Todorov. En esta sección vamos a examinar aquellas teorías, no todoverianas, que nos resulten válidas para una definición de lo fantástico.

Para ello, vamos a utilizar el libro *Teorías de lo fantástico*, que es una compilación de autores que tratan el tema desde diversas perspectivas. Nuestra idea es ir delimitando la fuerte relación que posee lo fantástico con la idea de realidad, y demostrar cómo la literatura fantástica constituye un género presente desde siempre y no desde el Siglo de las Luces, así como probar que la realidad se ve ampliada o develada por lo fantástico y no existe una contradicción entre este último y aquella.

El texto inicia con un artículo de David Roas, titulado “La amenaza de lo fantástico”. Para Roas, la literatura fantástica “no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes.”¹³ Como se evidencia, para Roas lo fantástico es un elemento perturbador de lo real, y, como tal, se percibe como amenazante. Nosotros planteamos -en vez de aquello- que lo fantástico puede funcionar como un ente develador de la realidad y que el proceso de descubrir áreas sombreadas de esta puede provocar el encuentro del lector con la realidad ampliada. Dicho encuentro no necesariamente resultará perturbador, puede ser también emocionante. Por otro lado, Roas confunde realidad y racionalidad:

Así la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y tranquilidad.¹⁴

En principio, habría que aclarar que lo racional *explica* lo real pero no lo delimita. En ese sentido, cabe señalar que lo racional es una categoría más limitada que lo real, puesto que a la realidad pertenecen también los mundos interiores (cuando salen al exterior

¹² *Op. Cit.* P. 134

¹³ ROAS, David *Teorías de lo fantástico* Madrid (2001) p. 8

¹⁴ *Op. Cit.* P. 9

bajo la forma de discursos u objetos creados), las conductas no esperables y los objetos creados con la intención de romper, a propósito, la lógica racional (véanse como ejemplo las pinturas de Escher). Ahora bien, Roas podría refutarnos y decir: “eso resulta amenazante”, pero la respuesta es sencilla: amenazantes también son los aviones que caen, los animales salvajes y las avenidas sin semáforo y, no por ello, dejan de ser reales. Pensamos que el mundo que habitamos es un conjunto de posibilidades más que un conjunto estable de entes definidos por la racionalidad, la que, por otro lado, podría estar sujeta a una época determinada (basta recordar que el mundo es redondo y no plano).

Las ideas de Roas anteriormente expuestas suponen otras relaciones de base que pueden ser cuestionadas: “Es evidente, por tanto la necesaria relación de lo fantástico con el contexto sociocultural: necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico.”¹⁵ Pensamos que Roas realiza un ejercicio definitorio similar al de Todorov, ya que hace de la noción de lo fantástico una categoría dependiente del sujeto que lee o de un acuerdo social que determinen lo que es real y lo que no lo es. Proponemos que, si bien es cierto, el contexto real es necesario tanto como lo sociocultural, estas nociones no pueden ser la base para definir al modo fantástico en tanto que estaríamos partiendo de una conciencia que conoce ya la definición de lo real y todo lo que la realidad abarca, y esa es una tarea pendiente aún. Roas persiste en el uso de las categorías planteadas sin definir qué es lo real:

La participación activa del lector es, por lo tanto, fundamental para la existencia de lo fantástico: necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para poder determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos.”¹⁶

Estamos de acuerdo en que se parte desde una perspectiva de lo real, pero no para oponerse a este, sino para ampliar la realidad o develarla.

Ahora bien, Roas realiza un añadido a la teoría expuesta por Todorov con la que estamos de acuerdo: “Por el contrario, mi definición incluye tanto los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está en discusión, como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble...”¹⁷ Ciertamente no podemos dejar de considerar como fantásticos los textos Kafkianos en los que la ambigüedad inicia desde la primera línea y no culmina.

Por otro lado, Roas también propone un inicio de lo fantástico ligado a la aparición de la razón como explicativa de todos los fenómenos humanos y agrega que los románticos “abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia.”¹⁸ Roas explica que esto supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón y que llevaron a la intuición idealista. Creemos, en efecto, que esta ruptura se produjo, pero no

¹⁵ *Op. Cit.* pp. 14 - 15

¹⁶ *Op. Cit.* p. 20

¹⁷ *Op. Cit.* p. 18

¹⁸ *Op. Cit.* p. 23

necesariamente tan tardíamente, puesto que las preguntas por lo desconocido han existido desde que el hombre es hombre. Además, al introducir el concepto de Idealismo alemán nos situamos en una dialéctica de la realidad que supone un mundo móvil en el que los conceptos, los hechos y los objetos están aún por aparecer. Con ello queremos comprobar que el modo fantástico existió desde que aparecieron las manifestaciones artísticas del hombre. Asimismo, consideramos que podemos probar que el texto fantástico plantea lo real para llegar a lo hiperreal y que el mundo planteado por el texto fantástico corresponde, cuando menos, a una realidad develada o creada. De hecho, pensamos que hacia el final de su artículo Roas lo reconoce cuando dice que: “la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo (...) para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido (...) o no encajan en los esquemas mentales en uso...”¹⁹ Ahora bien, Roas nos abre un espectro de elementos que debemos considerar: lo racional, lo real y el concepto de verdad. De estas nociones nos interesa más, analizar más adelante, el concepto de realidad que las relaciona. Pensemos adicionalmente que al hablar de “esquemas mentales en uso, el autor está incurriendo, nuevamente en “una” noción de lo real, y, al proponer la palabra “uso” reafirma esta no vigencia de lo establecido, por tanto, reafirma también que la realidad constituye un ente cambiante. Por otro lado, habría que distinguir entre realidad proporcionada por los esquemas mentales y realidad simplemente.

Para comprobar que el texto fantástico es hiperreal (ampliatorio o develador de la realidad), tenemos el hecho de que los autores de lo fantástico se ven en la necesidad de rodear el hecho fantástico de elementos de la realidad y reafirmarla. Este hecho constituye un elemento imprescindible en la medida en que se pretende convencer al lector de que la realidad es más de lo que pensaba: resulta fundamental “amoblar” el mundo con objetos reales, para, luego, hacer irrumpir, de manera natural y aceptable, lo que hasta ese momento se pensaba como imposible.

1.3. Casa tomada de Cortázar

En este sentido, tenemos el caso, por ejemplo, de Cortázar con “Casa tomada”. En este texto se realiza una descripción detallada de la vida de los dos hermanos, de la casa, de las situaciones que transcurren en la vida cotidiana; sin embargo, junto con este “mundo amoblado”, aparecen ya, desde el inicio, una suerte de pistas que el autor va develando mediante un uso particular del lenguaje. Da una señal de perturbación en esa realidad construida perfectamente cuando, en un momento, en el que describe la casa dice: “a veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos...”²⁰ En esta cita puede percibirse claramente como la casa asume una “personalización” imposible dentro de la realidad cotidiana, pero posible pensada en términos de otorgar un valor al “peso” de los objetos: debemos admitir que nuestra mente está también siendo perturbada por

¹⁹ *Op. Cit.* pp. 23-24

²⁰ CORTÁZAR, Julio. “Casa tomada”. Consulta 3/12/2021 <https://ciudadseva.com/texto/casa-tomada/>

las asociaciones que realizamos con determinados objetos (recuerdos, asociaciones mágicas como la buena o mala suerte, lo funesto, lo feliz).

Por otro lado, hay que tomar nota también de que el modo fantástico deviene en un “género profundamente subversivo, no ya solo en su aspecto temático, sino también en el nivel lingüístico...”²¹, advierte Jackson de manera muy acertada. Por ello creemos que corresponden a la ficción fantástica no solo los textos que temáticamente rompen con lo real, sino también aquellos que *experimentan con el lenguaje*. Con esta idea planteamos que lo fantástico contiene la mayor cantidad de textos experimentales, tanto en su aspecto temático como en su aspecto lingüístico. Esto se aprecia muy claramente en *Rayuela* de Cortázar, especialmente en la parte dedicada al gíglico. (entrarían también dentro de este universo estético fórmulas como las empleadas en *La cantante Calva* o los intentos del mismo “boom” literario para dar cuenta de la simultaneidad de la realidad.) Cabe añadir, llegados a este punto, que lo fantástico no solo se refiere a la literatura (aunque esta tesis trate esencialmente sobre ella): lo fantástico también se manifiesta en las otras artes en las que producen las subversiones propias de sus códigos respecto de la época que evocan.²²

Todas las reflexiones anteriores nos llevan a la conclusión de que lo fantástico requiere una aproximación a lo real y, por ende, una definición de lo real. No encontramos en las reflexiones de Roas, Jackson ni Todorov esta definición, sino solo un camino hacia la consideración de que con lo fantástico (o, mejor aún con lo neofantástico) lo que se busca es la exploración de la realidad, y, para ello, se utilizan diversas estrategias que analizaremos más adelante.

Continuando en nuestra exploración de los elementos de lo fantástico, nos encontramos con las reflexiones de Irene Bessièrè²³. Para la autora, lo fantástico:

No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal o temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la ficción pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo.²⁴

Creemos que, para la autora, lo fantástico se constituye en un “modo” de “hacer”. No es un género, por lo tanto, no podemos circunscribirlo a los límites de una definición. Asimismo, está constituido por los cambios culturales que se producen en la realidad. Y esto nos lleva otra vez a la idea de que lo fantástico no representa un choque con la realidad, sino una develación o construcción de la misma, mediante el uso de recursos

²¹ *Op. Cit.* p. 28 Roas cita a JACKSON, R. en: *Fantasy, the literatura of subversión*, New york, New Accents. 1981, p. 47

²² Es especialmente notable el caso de las artes plásticas, el que nos permite, además, también llevar la aparición de lo fantástico a épocas anteriores al Siglo de las Luces. Recordemos a El Bosco y *su Jardín de las delicias*.

²³ Estas ideas están reseñadas en la misma compilación realizada por Roas bajo el título “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, escrito por Irene Bessièrè.

²⁴ *Op. Cit.* p. 84

retóricos que se potencializan dentro del texto fantástico: la metáfora, el símbolo y la alegoría, entre otros.

Ahora bien, hablar de un “modo literario” supone que:

No existe un lenguaje fantástico en sí mismo: Según las épocas, el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, y no existe más que por ese discurso que descompone desde el interior.²⁵

Creemos que este es un punto fundamental que proporciona la autora para poder hablar de un modo literario, al desvincularlo de una época determinada en la que tuvo que aparecer. Además, al ser un discurso que se contrapone a los ejes culturales preestablecidos, resultan fantásticos no solo los elementos que se contravienen en el universo de lo real, sino también los elementos que se contravienen en el universo de lo irreal. De este modo, resultará también perturbador un relato en el que aparezca un fantasma que no puede atravesar paredes, siempre y cuando este elemento deleve una realidad no admitida hasta el momento de su construcción.

Bessière también presenta conclusiones interesantes sobre el aspecto de la verosimilitud:

El relato fantástico, que convierte el caso en su objeto narrativo, trata de lo verosímil por medio del tema de la falsedad, en sí mismo inseparable de la multiplicidad de los verosímiles empleados (lo natural y lo sobrenatural, tesis física y tesis religiosa) y contradictorios. Esta elección de la falsedad distingue a lo fantástico como procedimiento narrativo, del simple misterio, del simple enigma. En él hay una inverosimilitud, pero también verdad: la solución indica claramente que el acontecimiento que parece escapar a una verosimilitud de primer grado se subsume bajo una verosimilitud de segundo grado, la cual, a su vez, recubre lo verosímil de primer grado²⁶

Resulta importante notar, en la teoría de Bessière, que, trata todo relato fantástico como un *caso*. Esta concepción nos lleva, una vez más, a la idea de que el texto fantástico construye *su* realidad y esta realidad es lanzada al mundo para ser develadora o ampliadora de nuestros constructos sobre la misma: son objetos creados o develados por “su” caso, sobrepasando al enigma de tipo detectivesco.

Bessière, además, enfatiza la idea de que existe un juego de verosímiles (que serían los responsables, a nuestro entender, de ese momento de vacilación del lector del que habla Todorov, momento que no define lo fantástico, sino que es un ingrediente de su procesamiento para su resolución en la aceptación de que existe más de una manera de ver la realidad). En este juego de verosímiles, la autora encuentra una verosimilitud de primer grado y una de segundo grado: creemos que lo que existe es la realidad presente tal como la aceptamos y, simultáneamente a la aparición de esta, la realidad ampliada o develada; casos como el de *La metamorfosis* de Kafka dan cuenta de la presencia “natural” de estas dos realidades en las que resulta victoriosa la aceptación de que existen códigos lógicos diversos a los conocidos que amplían lo real o lo develan. Este

²⁵ *Op. Cit.* p 87

²⁶ *Op. Cit.* p 96

elemento también se encuentra en relatos de autores sudamericanos como “El Aleph” de J.L. Borges, en el cual el elemento fantástico se incorpora, casi de inmediato a la realidad sin perturbar la Cotidianidad de la vida de los personajes presentes en él: simplemente se presenta como un elemento que “aparece”. Lógicamente, y más consecuente con la movilización o cambio de nuestros patrones de verosimilitud, Borges no descuida la presencia de una realidad construida a propósito y con la cual el elemento perturbador no tiene una relación de “enfrentamiento”. También cabe mencionar a autores muy interesantes de otras regiones latinoamericanas como Arreola, en cuyos relatos encontramos -al modo de “La metamorfosis”- un inicio fantástico sin que medie un contexto de verosimilitud necesariamente. Son casos representativos, en este aspecto, cuentos como “El prodigioso miligramo” (del mismo autor), pero ya no partiendo de una metáfora densa inicial, sino, quizá, constituyéndose como relato simbólico. No obstante, en Arreola, esta irrupción de la metáfora densa también se produce cuando nos presenta cuentos como “El rinoceronte”, en el que el punto de partida es fantástico sin dejar de lado el inicio con este tipo de metáfora, la cual definimos como la metáfora-base desde la cual se interpreta el resto del relato, sin confundirse con la alegoría, con la que la diferencia es la codificación estricta que priva de cierta libertad al lector.

En síntesis, y al decir de Bessièrre, se trata de “convertir esa distancia entre el sujeto y el mundo en el lugar de una legalidad diferente [en el que] la norma cotidiana se nos ha hecho extraña”²⁷

Y se trata de “una ambigüedad casi filosófica que, prefiriendo el acontecimiento a la actuación, evoca la eternidad de la historia y la precariedad de toda creencia...”²⁸ Como puede comprobarse, la autora supone una realidad móvil, en el que la lógica vigente en un determinado contexto espacio-temporal puede ser reemplazada por otra lógica que la contraviene lo cual, por otro lado, constituye la esencia del avance de las ciencias positivas.

1.5. Objetual: “El puente” de F. Kafka, “Las manuscias” de Cortázar

Examinemos ahora otras particularidades de lo fantástico a través del artículo “Notas sobre lo fantástico: Textos de Theophile Gautier” de Jean Bellemín-Noel.²⁹ En este punto de nuestra investigación nos interesa colocar a la vista otro aspecto fundamental de nuestras hipótesis: *el texto fantástico realiza un uso peculiar de los tropos literarios y, asimismo, por esta condición, estos tropos adquieren una dimensión especial y preferencial en el texto fantástico*. Nosotros trataremos particularmente sobre la metáfora, el símbolo y la alegoría en los capítulos siguientes.

Al respecto, Bellemín-Noel nos dice:

²⁷ *Op. Cit.* p. 99

²⁸ *Op. Cit.* p. 99. Cita interesante para el desarrollo del vínculo de alegoría y ficción fantástica asumiendo ciertos elementos de Baudelaire inspirados en Walter Benjamin.

²⁹ *Op. Cit.* p. 107

Existe una representación irrepresentable; sin embargo, el relato se ve obligado a ponerlo en escena. Una retórica particular se pone, entonces, en funcionamiento para evocarlo, para sugerirlo, para imponer su “presencia” mediante las palabras, y más allá de estas (...) El autor fantástico debe obligarlas, sin embargo, durante un cierto momento, a producir un “aún no dicho”, a *significar un indesignable*, es decir, a hacer como si no existiera adecuación entre significado y designación...”³⁰ En este punto, resulta importante resaltar dos nociones: metáfora, símbolo y alegoría adquieren en el relato fantástico una dimensión que no obtienen en el texto realista y presuponen un recurso empleado para dar cuenta de lo *inexpresable*. Por otro lado, es vital el concepto de inadecuación entre significado y designación, porque las palabras y los tropos empleados son obligados a decir lo que todavía ocupaba una zona oscura de la realidad o no existía. Además, y esto no es postulado por Bellemín-Noel, se cambian los parámetros del discurso de sus formas habituales a otras formas, de tal manera que lo que habitualmente era lo designado: un objeto, una sensación, una parte del mundo se vuelve “hablante” o emisor del acontecimiento y deja de ser referente: los elementos habituales de la comunicación se sobreponen, se invierten. Ocurre esto en los relatos de Kafka como “El puente”, texto en el cual el elemento habitualmente referido se convierte en el emisor del mensaje, trastocando de esta manera el circuito lingüístico tradicional; en este cuento, la realidad es percibida por el objeto (habitualmente, el referente), el cual presenta voluntad y pensamiento dialógico, y toma el protagonismo del relato, los “otros” las personas son los mudos receptores de la voluntad del puente que está harto de serlo. Lo mismo sucede con algunos textos de Cortázar como los personajes llamados “Las mancuspías” (en el *Bestiario*) que son análogas (en una posible interpretación) al dolor de cabeza y, en el texto, aparecen como si este fuera el que tomara la palabra y se presentara solo e independiente del sujeto que lo padece. Este tipo de modo fantástico explica muchos de los textos que se presentan como enigmáticos hasta ahora. (A esta manera de expresar lo fantástico la denominamos “objetual”, y es el resultado de cambiar las funciones clásicas de los elementos del circuito comunicativo). En los dos relatos citados, el emisor que habitualmente se espera, resulta ser el referente en ocasiones “normales”; al trastocar, de esta manera, el circuito de la información, este deviene en la democrática “igualdad” de los elementos del circuito comunicativo, poniéndose en duda la visión antropocéntrica habitual en la que el emisor es un ser vivo, humano.

No está de más afirmar que Bellemín-Noel trata el tema de la intertextualidad, pero solo aplicada a textos muy específicos y no como norma general, que es un caso que debería enfatizarse más en vista de la amplia relación entre modo fantástico y casos de intertextualidad. Tómense como ejemplos textos como “El silencio de las sirenas” de Kafka, “Los reyes” de Julio Cortázar, “La casa de Asterión” de Borges. En el primer caso, las sirenas kafkianas no cantan, sino que callan; en el segundo y tercer casos se produce una reelaboración del mito del Minotauro. En estos casos, en los que el texto demanda un lector de amplia cultura, la historia “fijada” por el mito, cambia en sus elementos fundamentales y lleva al lector a un mundo en el que lo “conocido” se vuelve

³⁰ *Op. Cit.* p. 111

“desconcertante”, con el efecto conseguido de hacer dudar a este también de sus patrones culturales y de percibirlos como *intrigantes*.

En el libro que analizamos, encontramos también una interesante aproximación a lo fantástico por parte de Rosie Jackson en su artículo “Lo <<oculto>> de la cultura”.³¹ Jackson asume una postura en la que lo fantástico se vuelve trasgresor de los modelos culturales dominantes. Nos interesa esta idea en la medida en que nos permite reflexionar sobre el papel de la literatura fantástica en la ampliación de los paradigmas de lo real. Jackson dirá:

La expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura literaria es en sí mismo un gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura. Como arte de lo irracional y del deseo, la fantasía ha sido persistentemente silenciada, o reescrita en términos más trascendentales que transgresores. Su amenazador no-hacer, o disolución, de las estructuras dominantes ha sido rehecho y recubierto por la alegoría moral y la ficción mágica. Tal como Foucault escribe a propósito de la irracionalidad, <<toda trasgresión>> se convierte en un crimen social condenado y castigado (...) la alteridad solo puede ser conocida y representada como lo extranjero, lo irracional, lo <<loco>>, lo <<malo>>...³²

En su interesante artículo, Jackson propone que la explicación de lo fantástico no se “rebaja” a la explicación del cuento de hadas. Estamos de acuerdo con ella, así como con sus ideas sobre que lo fantástico subvierte un orden. De hecho, aquello que se percibe como un “malestar” frente a lo fantástico, está fundamentado en su rebelión frente a lo establecido, y esta rebelión produce, al menos, un develamiento de aquello que no es aceptado como real. Esta aceptación incrementa los márgenes de la realidad. Recordemos que los sistemas de creencias crean sistemas de ampliación de la realidad diferentes. El que la sociedad los reconozca o no como válidos es problema de la sociedad, no de la realidad.³³

Llegados a este punto, resulta interesante observar un mecanismo de creación de lo fantástico que no está involucrado con la semántica sino con la sintaxis, y que es relevante explicitar, porque está presente en las creaciones más contemporáneas del modo fantástico: se trata de lo que Rosalba Campra denomina: “la sintaxis de lo fantástico”.³⁴ En este caso, ocurre que el discurso se vuelve discontinuo, falto de lógica. En palabras de Campra:

En el relato fantástico la funcionalidad de las secuencias se vuelve anormal. Si se acepta como un elemento constitutivo de lo fantástico la falta de motivación se hace evidente que el mismo concepto de núcleo funcional se tambalea: este conserva su carácter de momento clave del desarrollo narrativo, pero los nexos lógicos faltan...³⁵

³¹ *Op. Cit.* p. 141

³² *Op. Cit.* p. 143

³³ Recordemos a Galileo, que abandona la sala del juicio diciendo: “Y, sin embargo, se mueve”

³⁴ *Op. Cit.* CAMPRA, Rosalba “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. Artículo de la compilación de Roas en *Teorías de lo fantástico*.

³⁵ *Op. Cit.* P. 183

y

Falta de causalidad y de finalidad, desfase temporal entre *fabula* y trama, desplazamiento del nivel de funcionalidad de las acciones: incluso sintácticamente lo fantástico aparece como una falla que se abre en lo compacto de la narración, una transgresión en el sentido de la dinámica convencional del texto.³⁶

No es el propósito de este estudio ahondar en la sintaxis narrativa del relato fantástico, pero resulta importante referirnos a esta en la medida en que consideraremos dentro del conjunto de relatos fantásticos no solo a los que semánticamente lo sean, sino a todo discurso que, por su extrañeza, convoque a un universo distinto del que estamos habituados a conocer o reconocer. Vale la pena rescatar textos en los que la lógica del relato se ha roto porque ocurre un suceso no esperable; esta lógica, si bien no es inverosímil, contribuye a la creación del efecto fantástico en el relato. Campra toma un ejemplo citado de Genette: “La marquesa pidió el coche y se metió en la cama”. Como se observa se plantea una situación arbitraria, no esperable. Lo esperable sería que la marquesa se desplazara con el coche a algún lugar. Ocurre lo inesperado, como ocurre en el relato (pequeñísimo, de Kafka) “Una jaula fue en busca de un pájaro”. La transgresión se encuentra en este caso tanto en el nivel semántico (las jaulas no realizan acciones) como en el nivel de lo lógico esperable en el discurso (son los pájaros los que buscan y no, precisamente, jaulas). En este caso, se produce también lo que podemos denominar como “ironía infinita”. Simplemente el lector queda tratando de racionalizar la idea sin llegar jamás a racionalizarla, envuelto en una ironía de la que no puede escapar (de este tipo de ironía habla Blood, pero no es nuestro propósito analizarla en esta investigación, aunque reconocemos su importancia para el discurso fantástico).

Hasta aquí llega nuestro análisis de lo expresado por algunos autores contemporáneos sobre la ficción fantástica. En los capítulos siguientes trataremos algunos aspectos que hemos dejado como pendientes en esta primera aproximación.

³⁶ *Op. Cit.* P. 185

CAPÍTULO 2

2. METÁFORA Y REALIDAD – LA METÁFORA EN EL TEXTO FANTÁSTICO

“Muchos se quejan de que las palabras de los sabios son solo metáforas inaplicables a la vida diaria, y solo tenemos esta. Cuando el sabio dice: “ve hacia el otro lado”, no pretende que se cruce la calle, lo que se podría hacer si mereciera la pena el camino, sino que más bien hace referencia a un más allá legendario, a algo que no conocemos y que él tampoco especifica, por lo que no nos puede ayudar nada en esta vida.

Todas estas metáforas solo quieren expresar que lo incomprendible es incomprendible, y eso ya lo sabemos...”

Franz Kafka “De las metáforas”

Antes de ingresar de lleno en el tema de la metáfora, queremos aclarar que, en la medida en que lo desarrollamos en relación con la ampliación de la realidad, y, esta última constituye, de por sí, un enorme caudal de líneas de investigación, exploraremos el tema desde la construcción de la misma con algunas formas de presentación de la Filosofía, esencialmente las perspectivas vinculadas (ya lo anunciábamos) a esta figura retórica y los casos en los que esta muestra un uso preferente: el texto literario. Ello supone que los textos presentados, en algunos casos, no serán profundizados en toda su riqueza, aun cuando en ellos se reconozcan desarrollos de otras formas retóricas aparte de la metáfora. Asimismo, trataremos de establecer un punto común entre las ideas de Rorty y Davidson, por un lado, y los filósofos que apuestan por un valor relacional de la metáfora: todo esto desde el punto de partida de lo que constituye la realidad y su relación con el hombre.

En algunos casos, nuestro estudio responderá preguntas vinculadas con el funcionamiento de la metáfora en el texto fantástico. Para ello, partimos de la hipótesis de que la metáfora encuentra en este una posición privilegiada, y que, ese contexto, permite entender mejor sus características. Asimismo, probaremos que la metáfora en este modo ficcional se presenta con algunas de sus características intensificadas, o, si se prefiere, deja ver características que, en su uso “habitual”, no presenta tan evidentemente. En este uso –que no puede reducirse a lo lingüístico- estableceremos la idea de un sistema de simbolización, que no necesariamente se restringe a lo verbal (aunque se entiende que este es el sistema por excelencia), que admita otras formas de

aproximación a la realidad, con el propósito de develarla o ampliarla. En este punto, habrá que examinar la naturaleza doble de la metáfora: como herramienta de pensamiento y como producto.

Nuestro propósito es entender si la metáfora tiene un estatus definido en la “construcción o interpretación (en términos más filosóficos) del mundo”. Asimismo, nos interesa demostrar que la metáfora del texto literario, especialmente la del texto del modo fantástico, aparece como una metáfora “densa”, no porque estructuralmente sea diversa a la metáfora de un texto cualquiera, sino, porque el contexto permite que la visión sobre sus posibilidades vinculantes sea mayor. De esta manera, la metáfora: “Él vomitaba conejitos” (del cuento “Carta a una señorita en París” de Julio Cortázar) se lee en un hipotético texto realista como un enunciado inesperado diseñado con finalidades muy concretas: desencadenar efectos limitados al chiste o el llamado de atención; en cambio, la misma metáfora en el texto fantástico literario se vuelve inesperada, a pesar de que justamente – y quizá por esa razón- sabemos que en el texto literario fantástico puedo esperar metáforas más audaces y significativas en la medida en que forma parte de un constructo mayor que envuelve a la metáfora planteada como base de interpretación.

2.1. ¿Existe un concepto de realidad?

Para abordar un tema como el de la ampliación de la realidad, es necesario partir de un concepto funcional y aceptable de la misma, y que, al ser lo más neutro posible, permita acercarnos a los casos-límite como casos de estudio y de necesidad de un cuestionamiento que nos permita repensar conceptos como verdad, suprarrealidad (hiperrealidad), pensamiento, cognición y recursos como la expresión metafórica.

Un concepto bastante sencillo nos lo presenta Glinz Citado por Reisz en *Teoría literaria* (1989: 144 y s.):

... *realidad* [es] el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar y entiende por tal contexto de causalidad “la experiencia práctica y la certeza del hombre que actúa, basada en dicha experiencia de que a un suceso S o a una acción A le sigue con seguridad una consecuencia C o una reacción R” (1973, 11 y s.).

Facticidad es, en cambio, (...) lo que sobre la base de las *posibilidades* de la realidad *sucede o sucedió realmente* (y por ello puede tener siempre el matiz de lo único y casual)³⁷

Este “contexto de causalidad fiable” posee, no obstante la claridad de la definición, cuando menos dos presupuestos que se deben examinar: la fiabilidad por un lado y la constitución del contexto mismo: nada nos lleva a presuponer que el esquema del límite de lo fiable cambie súbitamente ni nada puede garantizarnos que el contexto es *compartido*. Sin embargo, bajo estas consideraciones “actuamos”, entonces permanece una pregunta: ¿cómo se constituyen los contextos y cómo sobrevivimos en medio de una fiabilidad que no depende de un ideal platónico?

³⁷ REIZS, S. *Teoría literaria* p. 144

Ahora bien, a partir de estos conceptos, Reisz elabora algunas ideas que nos resultan productivas:

- (1) La realidad es no solo el conjunto de todo lo realmente acaecido hasta un momento dado sino también un conjunto de *posibilidades* de las que puede resultar *facta*.
- (2) La facticidad se sitúa siempre en el marco de la realidad, está condicionada por la realidad y crea eventualmente nueva realidad.³⁸

Añadamos la siguiente precisión: todo nuevo hecho fáctico modifica la realidad o, más exactamente, al incrementar el conjunto de hechos fácticos que la integran; ciertos hechos fácticos (...) los menos predecibles (...), modifican la realidad en el sentido de que transforman “el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar”³⁹

Es importante resaltar que resulta innegable la posibilidad de ampliar la realidad con los hechos fácticos (aun los menos peculiares y extraños) o mediante la creación de constructos, hechos a partir del trabajo artificioso del hombre: un árbol no solo es un árbol (tristemente) es también una silla, una mesa y una escultura cuya forma debemos bautizar como “arte” en tanto no hallemos mejor nombre. El último caso (el de la escultura) es el que nos abre la puerta al universo de lo desconocido en la realidad. El arte no se somete a una conceptualización general (entendamos los términos en su uso más sencillo) de ‘género próximo y diferencia específica’ en cuanto intentamos acercarnos a una definición de sus objetos individuales (decía Borges: “pensar es abstraer”⁴⁰).

Habría que cuestionarlo: pensar con los conceptos cognitivos es abstraer, pero ¿‘pensar’ -con toda la amplitud que el término admite- es solo dar vueltas sobre los mismos conceptos. La abstracción en los objetos del arte es un reduccionismo absurdo. Pero existe algo que nos hace poder aprehenderlo sin reducirlo, y esto es la posibilidad de pensarlo interiormente y expresar luego -mediados o no por las limitaciones del lenguaje conceptual- una experiencia de algún tipo (en sentido estricto: un diálogo con el arte solo podría responderse con otra obra de arte).

La ‘realidad’, entonces, es una posibilidad abierta que no puede reducirse a las posibilidades ya abiertas por los *facta* previos; incluso, con ellos, no podemos fiarnos absolutamente de la certeza de un suceso futuro (sí de los sucesos pasados). La realidad, pues no es tan fiable y su contexto es constantemente cambiado por hechos (o pensamientos expresados en hechos) que no nos permiten encerrar el concepto de “realidad” dentro de un esquema cerrado.

El pensamiento *interior* nos lleva a una nueva problemática: ¿es este pensamiento parte de la realidad? Con la filosofía de Arendt responderíamos que sí. Así como lo inexpresable lo es, lo potencial lo es. El hecho de no hacerse presente a los sentidos no hace que lo real no lo sea. Tenemos, por ejemplo, el caso de los objetos del pasado (cuya referencia sensorial puede estar irremediablemente perdida), pero sobre la que no dudamos por referencias escritas (véanse los casos del faro de Alejandría o los jardines colgantes de Babilonia). Aceptamos que el mundo tuvo objetos que ya no podemos conocer (si hubo pájaros dodo, por qué no otro animal que no hemos bautizado aún, o, pongámonos en el extremo, un unicornio - no existe ley física que contradiga su existencia). De análoga manera, creemos en un X llamado Sócrates (que no dejó nada escrito y que pudo ser la creación de un alter ego platónico usado por este para la sustentación de una dialéctica de preguntas y respuestas). ¿Acaso no es este Sócrates

³⁸ *Op. Cit.* P. 145

³⁹ *Op. Cit.* p. 145

⁴⁰ Borges coloca esta expresión en boca del narrador de “Funes el memorioso”.

equivalente a un Quijote con el que Cervantes establece un diálogo entre ficción, locura y realidad para hacernos presente su pensamiento?

Existen también los mundos del inconsciente y de los sueños, el mundo de lo pensado no puesto en el mundo de la realidad sólida: proyecciones, imaginación, hipótesis, el mundo de lo no dicho, el del equívoco, el del sentimiento, el de la emoción: todos perfectamente humanos e inefables ... hasta que se vuelven fácticos. ¿Es, entonces, el problema una dificultad de palabras y cogniciones? Se hace necesario plantearse el problema desde otro tipo de aprehensión del mundo: la posibilidad de un pensamiento analógico (que encuentra su expresión -entre otros- en el arte), en el que la analogía constituye un instrumento del conocimiento (lo insinúa Aristóteles y lo validan autores como Lakoff y Jhonson).

Las cuestiones antes mencionadas nos llevan a analizar con la ayuda de Rorty (en: *Objetividad, relativismo y verdad*) algunas cuestiones relevantes en lo que llamamos tan tranquilamente "realidad". A lo largo de siglos, la historia de la filosofía ha sido una historia de divisiones en las que la orfandad de certezas en lugar de llevar a un espacio de develamiento del mundo en el mundo, llevó a los seres humanos a intentos de develamiento del mundo en otros mundos (con esta postura, no queremos negar la posibilidad de una metafísica, pero, de ser esta verdadera, sus esquemas, sus formas, sus conjuntos cognitivos o sus esencias, no tendrían por qué corresponder con lo que llamamos nosotros dentro de nuestra contingencia, "realidad"), de separaciones artificiales entre hombre - sujeto y mundo - objeto, representación y referencia (considerada esta -cuanto más perceptible sensiblemente- más real) y una división entre maneras de describir o "mapear" el mundo que establecen una jerarquía entre aquello que podemos dominar (y, por ende, nos parece más "real") y aquello que es más azaroso y, por ello, menos asible, y, a lo cual, le otorgamos el calificativo de contingente, sin saber si responde a leyes más interesantes que las del azar.

En cuanto a 'lo real', solo podemos acuñar -con bastante certeza- el concepto de "*círculos de verdad*" (concepto que utilizaremos para poder hablar de un proceso de verdad definitivo) con procesos definidos como verdades irrefutables (por ejemplo: existió un X llamado Aristóteles que ya murió), pero en los demás casos el falibilismo que domina a las ciencias exactas es tan natural en las ciencias humanas que se considera parte de su naturaleza, de su método científico.

Hasta este momento, nos hemos movido dentro del ámbito de las ciencias, pero ahora desplazémonos hacia el arte y, dentro de este, hacia las metáforas, para abordar, o tratar de hacerlo, dentro de una teoría de la realidad que suponga lo contingente como natural y que *desee* el develamiento y creación de realidad (olvidemos el papel del genio creador que nos lleva a la metafísica). En este sentido, y para ayudarnos a proponer esta realidad ampliada y develada, tenemos que valorar las formas originales "democráticas" -diría Rorty- de establecer nuestra propuesta de interacción con el mundo.

2. 2. Algunas cuestiones previas

1. El arte (y, por ende, la literatura) en el "modelo del mundo" del antirealismo (antirepresentacionista, de acuerdo con Rorty) falibilista debería ser considerado y abordado con la misma naturalidad que la física y la psicología. Obviamente, no puede dejar de reconocerse que sus métodos de develamiento o aporte a la realidad son distintos, aunque esta distinción no debería considerarse más "llamativa" que la

distinción entre los métodos de la matemática y el psicoanálisis.⁴¹ Este aporte de Rorty nos parece apropiado para ir estableciendo algunos conceptos.

2. La peculiaridad de la relación entre literatura y realidad consiste en que la literatura se define siempre como ficcional, en tanto que, el conjunto de las ciencias humanas, no se definen como ficcionales. No obstante, esta diferencia, si bien capital para la manera cómo se plantean las relaciones “elemento-mundo,” no resulta relevante al momento de hablar de conocimiento o verdad (dentro del modelo planteado en 1). Podría decir que la literatura es una expresión voluntaria en la que escapan libremente “estados mentales”, develadores de zonas oscuras de la realidad,⁴² así como que la psicología es una forma voluntaria en la que escapan de manera “más controlada” elementos análogos. Por otro lado, la definición de ficcional no le resta a la literatura nada en cuanto a la función de develar o crear realidad. No tenemos nada que objetar a la ficcionalidad como procedimiento válido de establecer nuestra relación con el mundo (simplemente, debemos asumir que no conocemos las maneras sistemáticas y ya generalizadas –de todos los casos de formación de paradigmas en el campo del mundo de los símbolos- de manifestar estados mentales sin referencia conocida); al mismo tiempo, nada le puede eliminar el estatus de real a una silla barroca que sea única en su especie, La *Monalisa* de Leonardo; o Sancho Panza. (Los físicos objetarían que el último caso no es mensurable y, por ende, no es real, pero yo puedo *medir* el grado de “Sancho Panza” que posee una determinada personalidad, o el grado de misterio que revela una sonrisa).

Ahora bien, dada la naturaleza del ser humano, nada me garantiza una posición privilegiada en la que *todos* los elementos estén bajo control. Sencillamente, lo que está sujeto o no sujeto a la libre activación experiencial es la voluntad. Esta dirige su atención hacia ciertos aspectos o se deja fluir libremente. Puede tener un fin cerrado, propio de las ciencias exactas, o abrirse libremente en el caso del arte. En esta diferenciación lógicamente no existe una línea divisoria sino un *continuum* en el que ambos estados se contagian: buenos ejemplos serían las pinturas de Escher en el arte y el descubrimiento de programas informáticos susceptibles de “crear” una suerte de texto poético.

3. Dentro de la concepción de lo *real* que suponemos, no se pueden establecer posiciones reductivistas ni estatus diversos para las aproximaciones hacia lo que se quiere conocer. Esta posición supone que existen aproximaciones más *comprensivas* para estados que no son idénticos: es obvio que, aunque el estómago y el cerebro sean, igualmente, una conformación de células y procesos químicos (solo que en diversa proporción y orden o secuencia de acción), las aproximaciones hacia el conocimiento de estos órganos son diversas: una endoscopia resultaría inapropiada para el cerebro y una

⁴¹ “Los antirepresentacionistas no ven un sentido en que la física sea más independiente de nuestras peculiaridades humanas que la astrología o la crítica literaria. Para ellos, los diversos ámbitos de la cultura responden a diferentes necesidades humanas, pero no hay forma de situarse fuera de todas las necesidades humanas...” RORTY, R. *Objetividad, relativismo y verdad* p. 24

⁴² Es necesario afirmar -llegados a este punto- que se habla de “escapar” en el texto literario, porque no todo lo que escribe el emisor está pensado previamente. Este elemento involuntario hace más interesante la idea de ampliación de lo real.

estimulación eléctrica poco fructífera para conocer el estómago.⁴³ Otro elemento fundamental para “conocer” el proceso de conocimiento es la capacidad del ser humano de expresar sus estados interiores. Lógicamente, en este punto, habrá una larga fila de gente objetando que tales estados no poseen una existencia real, pero debemos suponer, considerando limitaciones y aspiraciones, que los requisitos para *conocer* suponen acceder a los mejores métodos para lograr consensos intersubjetivos (cuidando el aspecto de la “buena voluntad” de querer convencer al otro de un conocimiento que consideramos verdadero) y que estos métodos, aún con sus limitaciones, abren un camino e. Asimismo, debemos aceptar la posibilidad de reinterpretar, el valor de la intersubjetividad y la aceptación implícita de que no sabemos si es efectivamente más importante conocer la naturaleza de un átomo antes que la naturaleza de una emoción. El problema reside verdaderamente en la manera cómo obtenemos *la solidaridad* del otro en los aspectos de la realidad que creemos develar. En esta investigación nos proponemos explorar también dicho elemento.

4. La incorporación de objetos al mundo es un hecho: sillas, quijotes, clases sociales, signos y reinterpretaciones ⁴⁴ amueblan el mundo por igual. No tiene sentido darle menor estatus de realidad al Quijote para adjudicárselo a la silla. La silla puede ser el actor de una obra de teatro tanto como el Quijote puede haber existido como un personaje físico en el siglo XVI, y no hay manera de probar que no existió *físicamente* (en el supuesto negado de que sea necesario que sea una persona y no un personaje para ser parte de la realidad). Asimismo, es inútil querer hacer constreñir un objeto a “sus” limitaciones, aunque sí podemos suponer en los hechos y en los contextos, procesos de descontextualización y recontextualización más o menos adecuados, pero ese tema daría lugar a otro trabajo de investigación.
5. El carácter ficcional de la literatura resulta, más que nada, operativo, para poder dar cuenta de la inaplicabilidad de la propiedad de ser verdadero o falso, y no para afirmar su pertenencia o no al ámbito de lo real (el problema de su referencia no se diferencia mayormente de la referencia de objetos alejados en el tiempo). Los criterios de verdad y falsedad son aplicables a las aseveraciones sobre los hechos y no a los hechos mismos

⁴³ Resulta interesante observar cómo varían las *contextualizaciones* de aprendizaje. Llamemos contextualización al ámbito más propicio para el conocimiento de un ente. Este proceso de optimización, no obstante, no invalida que yo pueda descontextualizar un ente y recontextualizarlo para observar “si tiene algo más que decirme”. Algunos entes –sea por deformación etnocentrista, sea porque los suponemos indiferentes ante el dolor (como las piedras o las montañas) son recontextualizados (en recontextualizaciones antinaturales o inhabituales a su contexto (el cual, por otro lado, no me atrevería a definir nada más que como “la quietud”) de maneras consideradas morales (la elaboración de una joya de oro), poco morales (los experimentos que se realizan con los conejillos de indias), inmorales (téticamente, Mengele con los judíos), o amorales (en el sentido en que no pensamos mayormente en el asunto: una silla o un papel que alguna vez fueron árboles). Dentro de esta reflexión, cabe un papel al arte: es el único ente productor de recontextualizaciones de todo tipo que permite un conocimiento y establece un objeto.

⁴⁴ Entendamos por *reinterpretación* al proceso mediante el cual un signo altamente codificado se incorpora a la realidad. Davidson diría que es el proceso natural resultante de la lexicalización de las metáforas. Nosotros creemos que es solo parte de un grupo de metáforas, y que la metáfora posee una doble función: la de lexicalizarse y la de develar. Naturalmente, los signos altamente codificados son las alegorías. Avanzando más en el macrosigno, el texto mismo lo es. Habría que ver qué conjunto sistemático conforman.

(los que, claro está, también son reales). Los actos no tienen que verificarse o autoverificarse para serlo, son solo eventos o acciones de acuerdo con la carga de voluntad que supongan: se suman como un supuesto fáctico del que no es necesario dar cuenta como estatuto de verdad, son, sencillamente, sucesos. Solo es posible hablar de ellos como “evento” o “acción” –de acuerdo con la carga de voluntad que supongan. Los eventos (a falta de mejor nombre) que no son concretos o que son –de acuerdo con la lingüística- considerados “sustantivos abstractos” son “estados mentales o del espíritu o algunas características”, los cuales supondrán, de acuerdo a lo que se examinará en este trabajo, más adelante, un entramado interiorizado que desea exteriorizarse y obtener la solidaridad de otro semejante (esta idea se inspira en el libro ya citado de R. Rorty). Este entramado puede usarse para exteriorizar una metáfora novedosa que, por no ser comprendida (o por ser muy simple), muere o se lexicaliza en un signo altamente codificado (del tipo alegórico) añadido ya a la realidad con la misma calidad que cualquier otro signo (salvo los convencionalizados por las ciencias exactas por un criterio de obligatoriedad) y, así, de ser parte de un nuevo sistema de interpretación (gadamerianamente hablando) que se incorpora a la realidad recontextualizado o ilumina aspectos oscuros de esta que antes permanecían dentro del conjunto de estados mentales latentes o inexpresables.⁴⁵ Davidson (citado por Rorty) avala la posibilidad de llegar al mismo fin: la realidad, mediante la utilización de diversos conjuntos conceptuales de referencia; lo único que variaría es la diferente contextualización:

Un evento [que] puede describirse igualmente bien en términos fisiológicos y psicológicos (...) sugiere que consideremos ambas descripciones del mismo proceso, y a los eventos “mental” y “físico” como los mismos eventos según dos descripciones. La diferencia entre mente y cuerpo –entre razones y causas- no es así más misteriosa que por, ejemplo, la relación entre una descripción macroestructural y microestructural de una mesa.⁴⁶

Ahora bien, Davidson no logra desprenderse (y esto debería admitirlo Rorty) de la escasa atención que le otorga al arte al estudiar la metáfora como solo un conjunto de simbolización lingüística, olvidando que existen metáforas fuera de lo estrictamente verbal. Al asignar un papel léxico a la metáfora (o ningún otro papel adicional a este) no logra explicar la existencia de una tercera manera de describir los estados mentales: el modo del arte. Si Davidson, como proclama Rorty de sí mismo, es un demócrata (en sus términos), no tendría por qué permanecer dentro de los límites de la depresión = baja de serotonina; tendría que ir más allá y, añadir a la química pura, la acción de vivencias, afectos y traumas que, si bien responden, en efecto, a la química, también hallan otros modos de expresión que una medición de sustancias. Davidson debería también pensar en sistemas de simbolización más complejos que la cómoda lingüística y dar algunos pasos hacia la semiótica para considerar un conjunto de símbolos explicativos más adecuados para la expresión de ciertas zonas oscuras de algunos estados mentales para los cuales la lingüística no basta. Obsérvese la secuencia:

⁴⁵ Lógicamente, y ya que pertenecemos a solo una porción de la Historia, no podemos afirmar categóricamente que el texto fantástico sea intencional en todo lo que revela, ni que basta lo que comprobamos ahora para decir alegremente: “ya tengo la realidad”.

⁴⁶ RORTY, R *Op. Cit.* P. 158

- A. “Mis niveles de serotonina y adrenalina han bajado.” (imaginemos la fórmula química) ---→ Denotativo – fisiológico
- B. “Tengo una angustia significativa.” ---→ Denotativo cotidiano
- C. “Tengo una *honda* angustia” (metáfora lexicalizada en cursiva) ---→ Connotativo cotidiano
- D. “Un abismo de sombras me rodea” ---→ Connotativo literario



---→ *El grito* de Munch

- f. [Página en blanco] ---→ Estado mental inexpresable hasta ahora

Obviamente, entre los dos ámbitos davidsonianos, existen formas intermedias y formas que van más allá de los dos conjuntos de simbolización posibles para Davidson, los cuales permanecen dentro de la verificación de “laboratorio”.

Davidson escapa (y Rorty con él) de simbolizaciones problemáticas y sistemas más complejos. Por esa razón su asignación de literalidad del enunciado metafórico no da para la aceptación del modelo interactivo de Black. La pintura de Munch, por ejemplo, no se agota ni termina como una metáfora muerta. El problema con la concepción de Davidson es que se remite y permanece solo en el ámbito lingüístico y confunde las ideas nietzscheanas expuestas en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* en un procedimiento de estabilidad del significado, cuando, en realidad, Nietzsche exponía una teoría del lenguaje y la inestabilidad de los criterios de verdad o falsedad del lenguaje.⁴⁷

Si bien es cierto, Rorty utiliza las ideas de Nietzsche para acordar con Davidson que las metáforas no significan nada más que lo que dicen, creemos que lo hace porque no ha comprendido cabalmente que la metáfora entendida como plurisignificativa no remite a ninguna esencia o supraforma más importante que otros modelos de simbolización: responde sencillamente a lo que en literatura se denomina “modelización secundaria”. Pensamos que cuando Nietzsche determina la relación entre lenguaje y mentira, alude a que se ha perdido la conciencia de que la representación de la realidad y las estructuras de base sobre las que se asentará el lenguaje son metáforas (metáforas simples, se entiende). Nietzsche acota al respecto un pasaje sumamente significativo que debe interpretarse de manera adecuada:

Solo mediante el olvido de este mundo primitivo de metáforas, solo mediante el endurecimiento y petrificación de un fogoso componente primordial compuesto por una masa de imágenes que surgen de la capacidad originaria de la fantasía humana, solo mediante la invencible creencia en que este sol, esta ventana, esta mesa son una verdad

⁴⁷ “El hombre nada más que desea la verdad en un sentido análogamente limitado: ansía las consecuencias agradables de la verdad, aquellas que mantienen la vida; es indiferente al conocimiento puro y sin consecuencias e incluso hostil frente a las verdades susceptibles de efectos perjudiciales o destructivos. Y, además, ¿qué sucede con esas convenciones del lenguaje? ¿Son quizá productos del conocimiento, del sentido de la verdad? ¿Concuerdan las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?” NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

en sí, en resumen: gracias solamente al hecho de que el hombre se olvida de sí mismo como sujeto y, por cierto, como sujeto artísticamente creador, vive con cierta calma, seguridad y consecuencia; si pudiera salir, aunque fuese solo un instante, fuera de los muros de esa creencia que lo tiene prisionero, se terminaría en el acto su conciencia de sí mismo. Le cuesta trabajo reconocer ante sí mismo que el insecto o el pájaro perciben otro mundo completamente diferente al del hombre y que la cuestión de cuál de las dos percepciones del mundo es la correcta carece totalmente de sentido, ya que para decidir sobre ello tendríamos que medir con la medida de la percepción correcta, es decir, con una medida de la que no se dispone.⁴⁸

Obviamente, el ser humano es más complejo que un pájaro o un insecto: su interpretación del mundo devela la realidad en solidaridad con los otros, sus pares. Poco a poco y con distintas herramientas, se va pincelando el cuadro de lo que llamamos real: cada ser humano y cada momento de su historia es imprescindible en la conformación de lo real y amplía su conocimiento del mundo que habita. Ello no nos debe llevar a considerar al hombre como infinito.

2.3. La realidad

No podemos negar que ante la realidad tendemos a pensar en dos niveles aparentemente complementarios: la realidad no construida, aquella que constituiría una suerte de base sobre la cual colocamos nuestras interpretaciones; y otra realidad cultural hecha por nuestras transformaciones e interpretaciones sobre el entorno de base. Ante tal presupuesto cabrían las siguientes preguntas:

1. ¿Desde cuándo podemos comenzar a dar cuenta de dicha realidad esencial?
2. ¿Las fuerzas naturales, propias de una naturaleza sin elementos biológicos dotados de vida, no son también desencadenantes de acciones mucho más determinantes que las que realizamos los seres humanos? Quizá, en este caso, más que plantearnos la pregunta, sea más importante decir que, para el tema del conocimiento, dicha diferenciación es bastante irrelevante. Al respecto Rorty afirmará:

... Una cosa es decir que (...) el término “átomo”, como lo utilizan los físicos, es útil para hacer frente al entorno. Otra cosa es intentar *explicar* esta utilidad por referencia a notaciones representacionistas, como la noción de que la realidad a que hace referencia el “quark” estaba “determinada” antes de que surgiese el término “quark” (mientras que la referida, por ejemplo, a “beca de fundación” solo surgió una vez [que] surgieron las prácticas sociales correspondientes).⁴⁹

Como se puede observar, si existe algo relevante en dicha diferenciación es la interpretación y la recontextualización de elementos en entramados de creencias, no más que eso. La cuestión no consiste en saber en qué momento se inició la realidad cultural, sino en continuar creándola sin dar mayor importancia a su naturaleza preexistente o no, ya que dicha naturaleza *siempre* será preexistente, en la medida en que toda relación entre hombre y realidad tiene una naturaleza mediata y que las modificaciones que este hace solo revelan cuán mediata es esta relación, cuánto puede el hombre modificar sus paradigmas de creencias o cuánto puede enriquecer la realidad, pero, sustantivamente, la realidad siempre es una masa que se categoriza sin variar sus condiciones de ser lo que siempre ha sido y ser la posibilidad de ser: la realidad. Estas últimas reflexiones nos llevan al paso 3.

⁴⁸ *Op. Cit.*

⁴⁹ RORTY, R. *Op. Cit.* P. 21

3. Las modificaciones culturales (consideremos el término cultura en su sentido amplio) ¿tienen distintos estatus? En otras palabras, las lajas primitivas de piedra, las mesas, las ventanas, las joyas, los cuadros, los poemas, la música, la manifestación de la neurosis (grito real o pintura de Munch) (y coloco esta sucesión en un orden no casual) ¿no son acaso, en esencia, “objetos” del mismo tipo en la medida en que suponen la misma modificación de una situación previa?

Obviamente, una modificación importante se produjo con la aparición de las palabras: la posibilidad de manifestar tanto las relaciones interpersonales, consensos e interioridades de un ser dialogante consigo mismo trajo la posibilidad de compartir con otros la experiencia angustiosa de la subjetividad. También trajo la angustia de no saber si dicha comunicación era efectiva. Y con las palabras vinieron las metáforas (que habrá que aclarar si fueron previas a la expresión lingüística y, por tanto, escapan a esta; o si solo aparecieron luego de un primer proceso de modelización simbólica). Ahora bien, el lenguaje no debería de ser un problema sino solo una búsqueda de consensos cada vez más amplios y enriquecedores en la ganancia de solidaridades más cercanas a un conocimiento lleno de buenas voluntades.

Pero antes de entrar de lleno en el tema de la relación entre metáfora y realidad, conviene delimitar con exactitud algunas de las ideas de Rorty que ayudarán a establecer mejor dicha relación. Creemos que las afirmaciones de este sobre la naturaleza de la realidad son contradictorias con la idea de que la metáfora no posee valor cognitivo⁵⁰, sencillamente porque el hecho de tenerlo o no, no la convierte en un “instrumento del genio-mago” que sabe cómo usarlas. Probablemente, como diría Nietzsche todos podemos escribir una gran obra de arte, pero no nos damos el trabajo de hacerlo como sí lo hicieron otros. Por otro lado, al anular el valor plurisignificativo de la metáfora (lexicalizarla implica esto) Rorty la está vedando como instrumento productor de cambio en lo que denomina “entramado de creencias”. Nos parece que la naturaleza particular de la metáfora en el texto artístico la dota, más bien, de tres elementos: la vuelve develadora de zonas oscuras de lo real, le otorga la densidad de la plurisignificación (existen obras de arte casi inagotables) y, cuando se lexicaliza (por su naturaleza particular, siempre mantiene semas de descontextualización inactivos) –si se lexicaliza- se incorpora a la realidad como un signo-objeto que puede ser parte de producción de nuevos sentidos en otros contextos utilizando sus semas potenciales no anulados totalmente por su proceso de lexicalización. Observemos el ejemplo:

- A. La cola que formaba la gente era larguísima ---→ Uso coloquial lexicalizado
- B. [“cola” es una imagen metafórica lexicalizada] ---→ Actualización de los semas largo e irregular
- C. Semas adquiridos que no posee una “cola” de animal ---→ acortamiento, extinción, capacidad de asfixiar
- D. Una “cola” insana se enrollaba en la cabeza de X. Este no sabía si la multitud o el ruido eran aquella prisión que lo asfixiaba y se adosaba como la necesaria antena de aquella extremidad orientativa gatuna o si valía la pena desorientarse para siempre, irse del mundo, perderse de la gente y escapar de la fila cortando, casi de manera antinatural, aquella cola que paradójicamente lo salvaba y lo asfixiaba... ---→ uso recontextualizado con semas

⁵⁰ Este valor cognitivo es y ha sido ampliamente discutido por las teorías de la Filosofía. De hecho, el problema no tiene una solución definitiva, pero creemos que, al menos, a este “valor cognitivo” podemos llamarlo “iluminación”.

nuevos activados por la recontextualización, pero reactivados gracias a la recuperación de semas en potencia que se habían dejado de priorizar por la lexicalización.

Rorty también cita a Davidson para “democratizar” los acercamientos del hombre al conocimiento: “[Davidson] considera que estamos en contacto con la realidad en todos los ámbitos de la cultura tanto la ética como la física, tanto la crítica literaria como la biología- en un sentido de “estar en contacto con” que no significa “representación razonablemente exacta, sino simplemente causado y causante.”⁵¹

Creemos que la idea central lleva a la conclusión de que todos los acercamientos a la realidad contienen la búsqueda de la verdad sin considerar si esta es *la verdad*, sino, más bien, considerando que cada aproximación tiene sus métodos y que estos no transforman a una verdad en minusválida frente a otra: es tarea de cada aproximación ser más convincente o producir más sentidos que hagan posible que el contacto hombre – realidad sea más llevadero: ello elimina la obsesión por poseer una verdad completa y definitiva (salvo la de los hechos fácticos de los “círculos de verdad”). En ese sentido, Rorty acotará: “Para los pragmatistas, el deseo de objetividad no es el deseo de evitar las limitaciones de la propia comunidad, sino simplemente el deseo de un consenso intersubjetivo tan amplio como sea posible, el deseo de extender la referencia del “nosotros” lo más lejos posible.”⁵²

De acuerdo con la cita anterior, la metáfora en el arte cumple una doble función: devela y crea realidad, que solo se valida con un consenso intersubjetivo. Una señal de la maestría de una obra de arte es su perdurabilidad en el tiempo y su traducción a varias culturas (entiéndase como a lenguas distintas y distintas épocas) sin perder su calidad plurisignificativa, calidad que la hace portadora de sentidos nuevos siempre. De allí que haya una lexicalización parcial y semas en potencia *ad infinitum*. El consenso de las ciencias no es de igual naturaleza que el de las artes ni persigue los mismos fines y creo que Rorty, democráticamente, suscribiría dicha afirmación. Probablemente también se alegraría ante la supervivencia de los semas en potencia en las metáforas lexicalizadas, porque permiten su movilidad continua en diferentes contextos de enunciación. De este modo también podemos probar que la verdad y la realidad son búsquedas continuas e inacabables, en la medida en que no se agotan con el “ser presente”:

Creo que no podemos imaginar un momento en que la especie humana pudiese recostarse y decir: “bien, ahora que finalmente hemos llegado a la verdad podemos descansar”. Deberíamos abandonar la idea de que tanto las ciencias como las artes *siempre* proporcionarán un espectáculo de feroz competencia entre teorías movimientos y escuelas alternativas. El fin de la actividad humana no es el reposo, sino más bien la actividad humana más rica y mejor.”⁵³

Por otro lado, dentro de los estudios realizados por Rorty, resulta pertinente para nuestros objetivos el análisis del autor sobre los estados mentales y sobre las creencias como “entretejidos mentales”. Al respecto el autor afirma:

Podemos narrar un relato adecuado sobre el proceso de la indagación humana (en todos los ámbitos –en la lógica y la ética tanto como la física) describiendo el continuo retejido de sistemas de creencias y deseos. Este reentramado se vuelve necesario por la adquisición de nuevas creencias y deseos –por ejemplo, del tipo de los que tienen lugar

⁵¹ RORTY, R. *Op. Cit.* P. 25

⁵² *Op. Cit.* P. 41

⁵³ *Op. Cit.* P. 62

en los seres humanos por acontecimientos del Mundo como la apertura de puertas y, según lo explico más adelante, por la invención de metáforas “exitosas”⁵⁴

Pensamos que Rorty, en este pasaje, no puede evitar reconocer dos aspectos: existen tipos de metáforas (cuando menos dos: exitosas y no exitosas) y existen las creencias y deseos (que desvincula totalmente de un ideal de verdad al afirmar antes el continuo de la búsqueda humana). Se vale de retejidos en sistemas de entramados de creencias que son removidos por diversas herramientas que se toman del conjunto de habilidades mentales, como los procesos deductivos e inductivos propios del método científico, la abducción, la importancia del comportamiento no común de la psicología a la que las generalizaciones le son tan imprescindibles como las singularidades y la metáfora en el ámbito del arte (y, por qué no, en la vida cotidiana).

Rorty no puede negar que el conjunto de creencias y deseos (agreguemos neurosis y experiencias asociadas con sentimientos) poseen medios de expresión muy ricos en el arte. Admitamos, además, que la metáfora encuentra su modo más expresivo (su contexto más productivo) en la obra de arte, y admitamos también que la metáfora no se reduce al ámbito de lo solo lingüístico (como hubiera querido Rorty para tener una herramienta más manejable que la resbalosa metáfora en el arte)⁵⁵

Pero respecto al punto anterior, no se comprende –aparte de su confianza en Davidson- por qué Rorty rechaza el valor *ad infinitum* de algunas metáforas⁵⁶ cuando, de hecho, las reivindica explícitamente: “Al ser literalizadas”, al convertirse en metáforas “muertas”, amplían el espacio lógico. La metáfora es así un instrumento esencial en el proceso de retejer nuestras creencias y

⁵⁴ *Op. Cit.* P. 166

⁵⁵ El hecho de que los seres humanos puedan tener conciencia de sus estados psicológicos no es, según esta perspectiva, más misteriosa que el que pueda entrenarse para informar de la presencia de adrenalina en su circulación sanguínea (...) No hay una razón especial para separar los estados “mentales” de los “estados físicos”... *Op. Cit.* P 167 (También la neurociencia ha hecho grandes avances respecto de este tema)

⁵⁶ Al respecto, nos gustaría comparar el enunciado metafórico con el enunciado irónico. También en este caso, existen dos tipos de ironía (para profundizar el tema puede consultarse a Booth en *Retórica de la ironía*), una finita que finaliza cuando se descubre su doble literalización y una inestable. Esta última, la ironía no estable, desde nuestro punto de vista, supone la construcción de un mundo o de una realidad previamente fijados y expuestos para su disolución posterior en una especie de “nada”. La “nada” disolutiva no resulta negativa en ningún sentido, ya que supone sencillamente la insensatez de querer comprender toda la realidad. De allí que la respuesta a este tipo de ironía parezca ser la del nihilismo o la del relativismo total. No obstante, pensamos que, en su más alta construcción, constituye, más bien, el diseño elaborado de una construcción posible en el tiempo. La simple señalización de que el mundo no basta y de que la realidad tiene otra parte a la cual mirar. La invitación es a ver que la realidad es aparente y que existe más allá de las limitaciones de un solo sujeto. Los relatos irónicos kafkianos, los de Monterroso son clara muestra de que el juego es constructivo más que destructivo: suponen una sensación de frustración (inherente a la ironía) pero, al mismo tiempo, la percepción de que la realidad no se agota en un solo individuo. Cuando Kafka escribe el breve relato: “Una jaula fue en busca de un pájaro” nos proporciona una ironía que es repensada múltiples veces sin agotar su sentido. El sabor del redescubrimiento perdura. Este tipo de ironía era el que Hegel alababa y el que Kierkegaard intuye (aunque este último desde una perspectiva bastante pesimista). Para Hegel “Hay una enorme diferencia entre una “destrucción” deseada [refiere a la ironía romántica] por una subjetividad elevada al cuadrado [la que según lo que expusimos en el apartado anterior no permite la representación del “otro”], y aquella destrucción que lleva a una superación conservante y que le pertenece por naturaleza a la realidad misma” (Algunos conceptos aparecen en: CASAS, Rosario *Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía* p 25)

deseos.”⁵⁷ No vemos la contradicción entre metáfora y valor cognitivo (ya se explicó antes en nota al pie de página en qué sentido entendemos “cognitivo”), menos aun cuando para Rorty la metáfora es considerada esencial en un proceso lógico. Por otra parte, resulta interesante que le atribuya la función de ampliar “nuestro espacio lógico”: es decir, es una herramienta ampliadora y develadora de la realidad.

Resulta importante señalar también que Rorty analiza la polémica Hesse – Davidson sobre la metáfora en la parte titulada: “Hesse y Davidson sobre la metáfora”. Como trataremos de demostrar en lo que sigue de este trabajo, se trata de visiones complementarias más que de opuestas: simplemente, como hemos estado explicando antes, Davidson no ve dos tipos de metáforas ni las quiere ver fuera del ámbito lingüístico. Pensamos que Hesse, Black y Ricoeur, aun admitiendo la posibilidad de la “muerte” de la metáfora, aprecian la continuidad tras esta “muerte” (en recontextualizaciones nuevas o enunciaciones diferentes). Por otro lado, habría que analizar qué opina Davidson sobre los símbolos y las alegorías, en la medida en que ambas formas retóricas están constituidas por una base analógica (forzada o no) y analizar, a su vez, cómo soluciona el problema de la lexicalización alegórica en contraste con la apertura simbólica, sin considerar que existe *un* procedimiento analógico que nos lleva a *dos* elementos retóricos de distinto tipo.

2.4. La metáfora y la realidad

2.4.1. Introducción a una caracterización de la metáfora

Aunque no resulte obvio a primera vista, una sencilla reflexión sobre la naturaleza de los contenidos que comunicamos y cómo los comunicamos nos lleva a ideas que, probablemente, comenzaron a inquietar a Nietzsche hasta llevarlo a la consideración de que nos entendíamos bajo la bruma de múltiples simulacros.⁵⁸ La conclusión nietzschiana que lo llevó a un casi nihilismo, paradójicamente, puede llevar a una apertura enriquecedora para las teorías del conocimiento: si el mundo es una construcción de metáforas gastadas, ¿por qué no adentrarse en el conocimiento de este con metáforas nuevas? Probablemente, el arte sea el que más sinceramente se ha abocado a esta tarea y el instrumento de develamiento de lo real al que menos en serio se ha considerado desde la perspectiva de lo que se cree sólidamente como constituyente de la realidad desde Descartes.

2.4.2. Desarrollo de las teorías sobre la metáfora

Hemos analizado algunas características particulares de la función de la metáfora en diversos contextos (sobre todo en el arte). Sin embargo, nos hace falta seguir profundizando en el concepto de metáfora para seguir encontrando particularidades de su uso en el modo fantástico. Las nociones con las que hemos estado elaborando nuestras hipótesis parten de la definición aristotélica. Los teóricos contemporáneos que han elaborado las teorías que pondremos en relación con nuestras hipótesis parten también de esta fuente originaria. Por esa razón queremos adentrarnos en el original, con el fin de entender con precisión la naturaleza de los términos (que se toman de Aristóteles) analizados por las teorías contemporáneas, para situarlas adecuadamente en el punto correcto en el que se vinculan con nuestras ideas.

⁵⁷ RORTY, R. *Op. Cit.* P. 169

⁵⁸ NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* p. 25

Citemos:

metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía.⁵⁹

En principio debemos marcar la naturaleza conceptual de la metáfora aristotélica. Se la define ligada a la definición de conceptos; además se marca la idea de “nombre ajeno”. Se trata de nombrar (definir) un concepto con un “nombre ajeno”, extraño a su definición, llamémosla así, “natural”, o si se quiere, convencional y, por tanto, aceptada.

Citemos los ejemplos de Aristóteles para precisar mejor los conceptos:

Con lo de “desde el género a la especie” me refiero a algo así como: “Mi nave está detenida”, pues estar anclada es una forma de estar detenida.⁶⁰

Definamos “anclar”: “detener mediante un peso”. Se ha reemplazado con un concepto menos específico, un concepto más preciso. No parece ser un enunciado demasiado metafórico, sino una imprecisión; por otro lado, innecesaria. Sin embargo, “detenida” no es lo mismo que “anclada”, el concepto podría ser equívoco sin el contexto adecuado. Se evidencia, en este caso que, para lograr el éxito comunicativo metafórico, el sentido que provee a la frase el contexto (aparece en la *Odisea*) es necesario. No será lo mismo decir “mi nave está detenida” en contextos diversos. La pregunta en este punto sería si el texto fantástico es una construcción *hecha a propósito para lograr el éxito comunicativo de una metáfora “ininteligible”* de otro modo. Esta consideración la acogemos, pero no siempre la intencionalidad de comunicar está presente en el emisor de manera consciente. Por otro lado, el término “detenida”, al ser más genérico que “anclada” permite una serie de referencias connotativas que van desde el cambio de lo que significa “nave” hasta la idea de estar forzada a no moverse por alguna circunstancia: las circunstancias contextuales físicas o las de enunciación enriquecen el sentido en el caso de “detenida”.

Ahora bien, vale la pena aclarar que este caso aristotélico es considerado por la mayoría de autores como una metonimia. Nos interesa examinar este caso solo para dar cuenta, en un ejemplo más claro, de la naturaleza de los enunciados que se apartan de los estrictamente considerados literales (llamémoslos así en ausencia de mejor nombre), es decir, para entender de modo más nítido el modo cómo frases u oraciones de diverso tipo necesitan de una situación de enunciación para adquirir su sentido. En esto, aparentemente, no nos apartamos del filósofo D. Davidson; sin embargo, veremos más adelante que no podemos detener el enfoque -en cuanto a la metáfora- en esta afirmación de la dualidad davidsoniana de “uso” y “efecto”. Pero esto se observa mejor en su aplicación a la metáfora por analogía que analizaremos a continuación.

La cuarta forma de metaforizar señalada por Aristóteles es la que nos interesa más, en la medida en que se sostiene en la analogía, y que esta ha tenido para la Ciencia un estatus elevado como herramienta del razonamiento lógico. Aristóteles define esta metáfora así:

Entiendo por analogía cuando el segundo término sea similar al primero, como el cuarto al tercero; pues entonces se podrá usar el cuarto en lugar del

⁵⁹ Aristóteles *Poética* p.92

⁶⁰ *Op. Cit.* Pp. 92-93

segundo, o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido.⁶¹

1. Aristóteles no indica cómo validar la semejanza, esto parece reafirmar el hecho de seguir siempre en el ámbito de los conceptos, que son *categorías* ordenadoras u ordenadas (si se prefiere) del pensamiento, y no se trata de objetos reales. Ahora bien, dentro de este sistema ordenador conceptual, la analogía está funcionando como herramienta de conocimiento. El problema del conocimiento -para el ámbito de la metáfora-analogía no es, pues, un problema que pregunte por la naturaleza de la realidad perceptible por los sentidos, sino que juega en el ámbito de la realidad entendida también como una *construcción* de categorías conceptuales. Sin embargo, la metáfora de la literatura fantástica (lo hemos intuido ya en la primera parte de este estudio) no permanece solamente en el ámbito de los elementos establecidos por lo que llamamos “realidad”, sino que va más allá de lo que esta postula como *posibilidad*. La pregunta es, entonces, ¿cómo doy el paso de lo conocido -o de lo posible- a lo incognoscible? Esa interrogante será revelada más adelante, luego de caracterizar más ampliamente la metáfora con aportes nuevos; sin embargo, no podemos evitar tratar un poco sobre el tema al desarrollar la idea de la semejanza. Cabe añadir, sin embargo, que habrá metáforas que mantengan su sentido escondido y que no posean un valor cognitivo exacto como principio de verdad. Sería preferible hablar de “iluminación” o epifanía.
2. La semejanza no aparece ni en un grado determinado (basta una semejanza) ni precisa *necesariamente* de un contexto de verdad. Si trasladáramos este problema al ámbito literario, ya no solo entraría en juego el problema de la verdad, sino también el de *la verosimilitud* (habría que preguntarse hasta qué punto la ciencia no plantea del mismo modo sus teorías bajo el nombre de “proyección”), así su grado exacto puede determinarse también por el grado de su verosimilitud, y su verosimilitud depende, no de la pericia que tenga el emisor para engañarnos (Aristóteles justamente criticará las malas metáforas y las metáforas que conducen a engaño), sino de la capacidad para establecer relaciones verosímiles abstractas (X:Y) a través de la relación verosímil concreta de la que ha nacido la base A:B de la metáfora analógica. O, si se prefiere, a partir de una relación abstracta validada. Lógicamente, este paso es discutible, pero es necesario en el proceso *de búsqueda* de verdades (no necesariamente definitivas).
3. De alguna manera, esta semejanza permite usar indistintamente dos conceptos “segundo” y “cuarto”, sin que sean sinónimos ni sean equívocos. Aproximamos dos conceptos distintos mediante un procedimiento de semejanza, de proporcionalidad de diferentes grados: “2 es a 4 como 4 es a 8”, “si el 10% de 10 es 1, entonces el 20% de 20 será ...” “si la Copa es a Dioniso como el escudo es a Marte...”. La interrogante que permanece es: ¿quién valida la semejanza? En los primeros ejemplos, se trata de enunciados verificable; en el caso de ‘Dioniso’ y ‘Marte’ parece ingresar un elemento nuevo: interpretamos que, si ambos dioses son semejantes, entonces sus instrumentos característicos deben también serlo. Pero, solo lo admitimos si la interpretación de los elementos semejantes de la analogía, resultan semejantes tanto

⁶¹ *Op. Cit.* p. 93

Esta necesidad de analizar la metáfora en contexto es señalada también por Margarita Vega Rodríguez en: “Metáforas de interacción en Aristóteles”. Citado de: *Especulo. Revista de estudios literarios* http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/met_ari.html “Así hasta el s. XIX, todas las taxonomías del significado figurado se centraron en la denominación más que en otras unidades de significación como la oración o el texto.”

para el emisor como para el receptor: en esa interpretación se anula -cuando menos- una diferencia.

4. ¿Quién valida la interpretación? Nadie. Las interpretaciones siguen el proceso de la semejanza, el proceso del valor relacional reactualizable, siempre que haya un emisor que lo proponga y un receptor que lo acepte, dentro de sus parámetros que son los parámetros del ordenamiento de la realidad vigente (entiéndase, también culturales) o su propuesta dentro de la verosimilitud que esta permite. Pero hasta acá parecemos movernos dentro del ámbito de una ficción realista aún; habría que añadir que esa verosimilitud permitiría la construcción de mundos posibles dentro de lo que denominamos modo fantástico.

Luego de analizados los elementos anteriores, vemos que han aparecido dos conceptos interesantes: verosimilitud e interpretación. A interpretación asociamos la necesidad de que esta sea validada por un receptor que le encuentre sentido dentro de la realidad; con verosimilitud vinculamos la necesidad de 'marcar' fuertemente la realidad (para presentar a su lado el suceso 'irreal', relativizado por esa realidad marcada), características típicas del modo fantástico.

Habíamos ya establecido (sin detallar demasiado) que la validación de la semejanza se basa en el reconocimiento de esta por parte de un receptor que valida lo presentado por un emisor; sin embargo, no se ha respondido a la pregunta sobre cuáles son los fundamentos sobre los que el receptor se basa para aceptar la semejanza. Obviamente, esta aceptación no puede darse solo por una empatía solidaria o un "pacto ficcional" con el emisor. En todo caso, ese pacto supone más elementos y es más difícil de conseguir en los textos de la ficción fantástica por su propia naturaleza extraña. Sobre la base de estas reflexiones, pensamos que dos ideas son fundamentales en el reconocimiento de las semejanzas:

1. que las semejanzas establecidas por el texto fantástico pueden ser per captables en el objeto físico, en el ámbito conceptual, en el ámbito cultural, o *construidas verosímilmente* (todos estos elementos constituyen, para llamarlo de manera simple, su contexto de aparición, o percepción).

Y que:

2. En los dos últimos casos, el arte cumple una función primordial, y, dentro de este, de manera especial, el modo fantástico por la manera cómo construye su verosimilitud y usa los referentes culturales que funcionan -en muchos casos- como el contexto planteado por la obra y que permite validar una semejanza. En este caso, se debe considerar que la construcción del texto fantástico, con el uso de los elementos que le son característicos, está en función del deseo de "capturar" a un receptor que lo valide, siempre está buscando su sentido que es el de cuestionar la realidad para ampliarla. Necesita la atención del receptor, su interés, su inteligencia y su solidaridad, pero no solo eso, como comprobaremos más adelante.

Como vemos, el asunto del contexto: sea cultural, sea el de la verosimilitud construida es fundamental para ganar al receptor y se vincula con el problema de la validación de la semejanza. Al respecto resulta iluminadora una cita de Umberto Eco, el que, al establecer la diferencia entre el funcionamiento de la metonimia y el de la metáfora, observa que, Aristóteles, mismo otorga -aún desde su perspectiva tan alejada en el tiempo- gran importancia al contexto:

Invece quando Aristotele chiama svergognata la pietra le attribuisce una proprietà (certamente validata del contesto) che prima non le era riconosciuta.

62

Aparece así, un elemento adicional que puede ser visto desde el punto de vista general como contexto de toda la realidad vigente (también la de los signos creados por la cultura), o bien desde el punto de vista de la singularidad contextual del texto literario (y su verosimilitud construida). Lo interesante es que este planteamiento se produzca desde la visión de la metáfora eminentemente conceptual de Aristóteles. Nuestra tarea será trasladar este elemento de esta metáfora conceptual al ámbito de una metáfora referencial, que pueda abrir la posibilidad ampliadora de la metáfora a ese *mythos* primordial.

Mencionemos, por último, que previamente a la construcción cultural, a partir de una hegemonía, existen elementos de referencia a un imaginario prelingüístico, pero conceptual en el que los símbolos -universales- a su vez y, por ende, compartidos por todos, son respetados y asumidos. Para probar este punto recurriremos al libro *Metáforas de la vida cotidiana* de Lakoff y Jhonson, pero esto será más adelante. Primero, queremos explotar la definición de metáfora más ampliamente, y analizar la posibilidad de que la metáfora cree su propia semejanza.

2.5. La metáfora según diversas acepciones

En líneas generales, y, desde un punto de vista sencillo, puede afirmarse con Le Guern que “la metáfora a condición de que sea viviente y produzca imagen, aparece inmediatamente como extraña a la isotopía del texto en el que está inserta”⁶³ Sobre el análisis de esta extrañeza, elaboraremos gran parte del presente apartado. Sustancialmente, Le Guern hace moverse a la metáfora dentro de un campo de juego no referencial, puesto que su intención es distinguir metáfora de metonimia. De allí que el ejemplo que coloca para remarcar dicha diferencia alude a la famosa cita de Voltaire: “Mi alma es el espejo del universo y mi cuerpo es el marco del espejo”.⁶⁴ Para Le Guern, el efecto cómico, producto de la lectura secuencial de las dos metáforas continuas, proviene de que al concepto “espejo”, en la primera metáfora, se le ha eliminado su carácter concreto, en tanto que la lectura de la segunda metáfora le devuelve al objeto “espejo” dicha concreción. Le Guern concluye afirmando: “Así pues el mecanismo de la metáfora (...) opera sobre la sustancia misma del lenguaje en vez de incidir únicamente sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada.”⁶⁵ La explicación resulta satisfactoria solo en cuanto que soluciona el problema de una referencia siempre perceptible, que supone el caso de la metonimia, pero no elimina el hecho de que el “espejo” haya asumido semas que invaden otra esfera conceptual (y esto lo lleva a un problema de referencia inexacta con el comúnmente objeto llamado “espejo”) ni elimina la necesidad de reconocer que la segunda metáfora solo es exitosa si el “espejo” continúa “encerrando el alma”.

⁶² ECO, Umberto. En: *Doctor Virtualis*, Revista de filosofía

⁶³ LE GUERN, M. *La metáfora y la metonimia*. Cátedra, Madrid, 1976. P. 19

⁶⁴ *Op. Cit.* P 19

⁶⁵ *Op. Cit.* P 19

En los demás casos que analiza Le Guern en cuanto a las formas metafóricas posibles: la metáfora – verbo, el empleo metafórico del adjetivo, sí encuentra un punto de apoyo en la referencia:

“El empleo metafórico de un adjetivo o de un verbo hace intervenir la relación que liga este adjetivo o este verbo al sustantivo al que caracteriza; podemos considerar que esta es una relación de referencia pues corresponde en cierta forma al vínculo que une la entidad lingüística del verbo o del adjetivo con la realidad designada.”⁶⁶

Las conclusiones que extrae Le Guern sobre dicha relación son llevadas al campo de la relación entre la mayor probabilidad de la lexicalización de las metáforas constituidas con verbos o adjetivos que las que se construyen con base sustantiva⁶⁷, pero, más que ingresar a una teoría de la metáfora en relación con la metonimia y los procesos de lexicalización, importa a nuestro estudio concentrarnos en dos elementos que parecen entrar en juego en la construcción metafórica: la afectación sobre los significados (sean estos semas nucleares o clasemas) y la posibilidad abierta de una relación entre entidad lingüística y realidad designada. El primer elemento nos hace ingresar en el terreno de las metáforas de interacción, en tanto que el segundo nos abre la posibilidad de establecer un lazo entre realidad y metáfora (sin dejar de considerar la arbitrariedad propia del signo lingüístico), el que, a su vez, puede dar paso a un estudio sobre la metáfora como develadora de la *referencia*⁶⁸ o del mundo real.

En este punto, cabe preguntarse qué sucede con las metáforas que aparecen en los textos literarios menos clásicos y que son difícilmente ubicables dentro del marco de una referencia en la que participe –como revelan la mayoría de los ejemplos de Le Guern- una problemática relación entre el lenguaje y la realidad (o su referencia dentro de los márgenes de una lógica vigente). Cabe añadir que estos textos no son excepcionales, sino innovadores dentro de una tradición determinada.

Por otro lado, Carmen Bobes en *La metáfora*⁶⁹ introduce una distinción interesante entre metáfora objetiva y metáfora subjetiva:

Todos los signos pueden generar metáforas, objetivas o subjetivas. La metáfora objetiva tradicional, basada en el color, el tamaño, el valor, etc. de las cosas parece[n]* buscar la estabilidad de un mundo del que el sujeto es un mero observador, sin participar en su configuración, ni mucho menos en su creación. La metáfora objetiva es propia de un marco filosófico realista, y, por el

⁶⁶ *Op. Cit.* P 22

⁶⁷ Le Guern lleva el análisis al terreno de la distinción hecha por Greimàs entre “semas nucleares” y semas contextuales o “clasemas”. La metáfora sustantiva destinada a sobrevivir más tiempo afecta a los semas nucleares, en tanto que los otros dos tipos de metáfora consignados afectan a los clasemas.

⁶⁸ El mismo Le Guern dirá que la metáfora “permite poner de relieve los elementos mantenidos a un nivel distinto del de la pura información, y por medio de la introducción de un término extraño a la isotopía del contexto, provoca la evocación de una imagen asociada que percibe la imaginación y que ejerce su impacto sobre la sensibilidad sin el control de la inteligencia lógica ...” *Op. Cit.* P. 25

Resulta, por lo menos provocador, considerar como parte de la realidad referencial lo que la imaginación puede percibir sin la lógica; esto en vista de que pensamos que se trata de develar lo que la lógica no puede. Es conveniente señalar en este punto que habría que entender también qué quiere decir Le Guern con “pura información” y si, en efecto, esta es posible o solo está presentada como un ideal regulativo utópico de la comunicación humana.

⁶⁹ BOBES, C. *La metáfora*. Madrid: Gredos, 2004.

contrario, la metáfora subjetiva es más utilizada en un marco filosófico idealista.”⁷⁰

Para Bobes, el primer tipo de metáfora es susceptible de verificación en tanto que el segundo tipo parte de un sujeto que propone una nueva relación. En cuanto al vínculo que establece con la filosofía, la frontera es difusa, aunque Bobes realice una afirmación tan contundente. Aristóteles, si bien es claramente un filósofo no idealista, deja entrever alguna cualidad extraordinaria en la metáfora que lo hace afirmar que no todos pueden producir metáforas. Ahora bien, no queda claro si este es un proceso develador para encontrar las semejanzas o si es un proceso creador que implica un acto ampliatorio de lo real. Ambos casos, para el diálogo filosófico constituyen aún una cuestión discutible. En nuestra tesis, defendemos que ambas posibilidades son factibles; es decir, afirmamos que la metáfora funciona tanto en un proceso develador del mundo como en un proceso de creación de relaciones nuevas, parte de lo que constituye creación de realidad. Incluso, podemos *atisbar -al menos-* la realidad en las metáforas subjetivas, que corresponderían, de acuerdo con Bobes, a la filosofía idealista.

Asimismo, comprobamos que el espacio en el que la metáfora despliega mejor sus posibilidades relacionales (nuevas) es el texto fantástico. Igualmente nos interesa demostrar que la metáfora del texto fantástico aparece como una metáfora “densa”, no porque estructuralmente sea diversa a la metáfora de un texto realista, sino porque el contexto permite que la visión sobre sus posibilidades vinculantes sea mayor. De esta manera la metáfora: “Él vomitaba conejitos” (del texto “carta a una señorita de París” de Julio Cortázar en *Bestiario*) se lee en un hipotético texto realista como un enunciado inesperado diseñado con finalidades muy concretas: desencadenar efectos vinculados con el chiste, la ironía o el llamado de atención. En cambio, la misma metáfora en el texto fantástico se vuelve inesperada, a pesar de que, justamente, y quizás por esa razón, sabemos que en el texto fantástico se pueden esperar rupturas lógicas audaces y significativas. Esta aparente paradoja (producto natural de unir metáfora audaz y contexto de realidad presentado al modo del texto fantástico), constituye el natural desenvolvimiento de la metáfora en dicho modo, formado –creemos– por el choque de un descubrimiento iluminador de un área oscura para la razón o la lógica vigente. Con el mundo referencial cotidiano, la metáfora actúa ella misma en el texto fantástico mediante un doble proceso interactivo: por un lado, los semas nucleares del “ser humano” entran en contacto con los semas nucleares “vomitar conejitos vivos”; por otro lado, ya lograda la interacción, la aceptación de dicha combinatoria, el sema nuclear del nuevo signo “el hombre vomita conejitos vivos”⁷¹ se une a los demás semas nucleares de la realidad tal como la presenta el autor del texto fantástico. Dicha interacción cuestiona un principio lógico del mundo: queda pendiente determinar su estatuto de validez en lo que llamamos “realidad”. Ahora bien, si ponemos en consideración una era prelingüística, el cuestionamiento resulta debilitado por las construcciones conceptuales que los hombres hicieron a partir de un mundo compartido de imágenes en el que los sentidos contaban

⁷⁰ *Op. Cit.* P. 31

*En plural en el original.

⁷¹ Estas transgresiones no son ajenas a mundos contruidos por el ser humano, solo que estos “mundos” fueron contruidos con una lógica que permitía su aceptación e, incluso, su necesidad en un contexto cultural determinado: en el mundo mítico griego, Zeus sufre un parto intelectual al dar a luz a Palas atenea. En el texto fantástico, se trata de construir la necesidad de aceptar estas lógicas “extrañas” como parte de la necesidad cultural de un universo que ya ha dejado de creer en la lógica vigente. Dependerá de la maestría del artista la construcción de la posibilidad de la nueva realidad develada o creada. Este último punto es de especial relevancia en tanto que nos permite diferenciar la manera cómo actúa la metáfora en el texto fantástico independientemente de una construcción alegórica o simbólica.

mucho. Ni los sentidos puros bastan ni la expresividad del lenguaje alcanza a describir o conceptualizar todos los estados. El lenguaje -debemos recordar- no se circunscribe únicamente a lo lingüístico.

2.6. Delimitación de la definición de metáfora en el texto fantástico

La metáfora del texto fantástico se percibe como una metáfora densa a causa de los múltiples significados a los que conduce una vez colocada en dicho contexto. Desde esta perspectiva, la metáfora posee *un carácter plurirrelacional* que hace presente su universo como una posibilidad abierta a la presentación de una multiplicidad de construcciones lógicas posibles; sin embargo, no puede negarse el hecho de que no todas las relaciones son admisibles dentro de determinado texto: la elección metafórica y las estrategias narrativas del texto fantástico suponen también una elección de elementos a relacionar. De esta manera, el universo abierto de la metáfora que propone el texto fantástico se ciñe a su contexto, salvo en el caso del absurdo, en el que la relación no asume ninguna opción porque la idea es que ninguna lectura la satisfaga o que todas sean posibles simultáneamente⁷²

Así tenemos dos características que la van configurando: su inicial densidad y el hecho de que sus manifestaciones posibles están condicionadas por el contexto creado por la elección de los elementos que vincula; en otras palabras, aparece una primera dualidad interesante: puedo esperar cualquier tipo de vínculo en el texto fantástico, pero su situación de enunciación, inevitablemente, potencia –ilumina- ciertos aspectos en detrimento de otros.

Se va configurando, de esta manera, una de las funciones de la metáfora en el texto fantástico: mostrar una relación nueva e imposible en el mundo construido con una lógica vigente, a fin de reclamar un universo percibido de un modo diverso. Esta idea nos lleva a afirmar asimismo el vínculo fuerte que establece la metáfora con el “edificio cultural constituido”: solo puedo entender metáforas como “tengo el trabajo de Prometeo” si mi universo cultural conoce el mundo griego. Esta última idea nos permite plantear una hipótesis más sobre el texto fantástico: si quiero proponer una realidad nueva o ampliada, primero debo negar la realidad vigente (entendida también como construcción cultural) para, luego, proponer un modo nuevo de constituirla. Este modo de elaboración, esencial en el texto fantástico, se presenta mediante la presentación de metáforas subversivas junto a hechos reales: Borges nos habla de Babilonia en “La lotería de Babilonia” para luego proponer un mundo regido por el puro azar. En este texto resulta importante la re-creación de la idea del mundo y de nuestros parámetros lógicos. Borges examina un problema que todavía la ciencia no explica: el azar o, si se prefiere, la aleatoriedad. En general y en múltiples casos, los textos Borgeanos tienden a cambiar la perspectiva de cómo ordenamos y pensamos el mundo. Véanse los ejemplos espléndidamente narrados de “Tlön uqbar orbi tertius” o el de “El milagro secreto”, texto en el que el misterio de la vida y de la muerte se convierten en la posibilidad de explorar más el mundo espiritual sin recurrir a una explicación teológica.⁷³ De esta manera tenemos una caracterización más que va definiendo la

⁷² Este tipo de absurdo es más interesante en casos de textos que no tienen la intención de presentar un final ambiguo, sino que presentan una ambientación ambigua de base. El texto “Carta a una señorita en París” o textos como *La cantante calva* de Ionesco (así como las pinturas de Magritte, ya situándonos dentro de otro campo artístico), son ejemplos claros de la estrategia que describimos. Asimismo, es importante recalcar que el absurdo no se obtiene únicamente mediante el uso de un proceso de metaforización ni se restringe al texto fantástico.

⁷³ BORGES, J. L. *Obras completas* Barcelona: Bruguera, 1985

metáfora en el texto fantástico: su relación con la realidad (que no tiene la intención de producir la ambigüedad todorovniana) y su aparición desviante para proponer una lógica nueva.

Ahora bien, para ir avanzando hacia otra de las características de la metáfora del texto fantástico -su carácter ampliatorio de la realidad- es necesario ir adentrándonos en el terreno de la analogía, que habíamos dejado pendiente. En este sentido, partiremos de la base de las metáforas del tipo A es B y utilizaremos el cuento "Carta a una señorita en París" de Julio Cortázar. Pensamos que una posible interpretación es el de la neurosis del protagonista frente al orden impecable de la casa. La analogía sobre la que se basa esta metáfora es "un hombre puede arrojar desechos de modo análogo a que una neurosis puede "vomitar" acciones sin control, donde A es el hombre, B es el desecho, C es la neurosis y D representa las acciones sin control. Tenemos una analogía del tipo "A : B Como C : D".

En el párrafo anterior percibimos un "C" y un "D" que son un misterio en la relación analógica (si consideramos en C la representación lo más objetiva posible de la neurosis y en D las acciones incontrolables que son los conejitos). En realidad, se han llenado de sentido solo por la interpretación que ha permitido la construcción del texto fantástico. Este detalle nos permite añadir una característica más a la definición de la metáfora presentada en la ficción *fantástica*: *esta nos permite partir de lo irreal para llegar a lo real*: parto de la metáfora "un hombre vomita conejitos" (irreal) para afirmar que la neurosis inexplicable se entiende a través de once ("y no menos") conejos adolescentes (real). En otras palabras, parto de un hecho irreal, para ampliar mi percepción, mi conceptualización de la realidad. Por ejemplo, en una consulta psiquiátrica se puede decir: "He llegado al undécimo conejito": he ampliado la realidad con expresiones sígnicas nuevas, le he otorgado a las neurosis características que no tenía antes y no miraré a los conejitos como animales tiernos e inofensivos necesariamente.⁷⁴ Amplió la realidad con posibilidades sígnicas diversas que me permiten entender mejor la neurosis mediante una relación metafórica inesperada que, además, me permite la construcción de una metáfora factible de ser lexicalizada, que agrego a la realidad (lexicalizarse -privilegiando algunos semas- es el destino de las metáforas más utilizadas). Le otorgo, además, a los elementos que conforman la metáfora, características sémicas que antes no se relacionaban con ellos: puedo predicar del concepto "hombre" que este "bota" incontrolablemente elementos (dice cosas absurdas, por ejemplo, en estado de furia) bajo ciertos estados mentales, puedo predicar de los conejos que, en el contexto del orden de una casa, pueden ser productores de desesperación: "vomitar" es como la acción física aplicable a procesos mentales incontrolables.

En el caso de la constitución de un contexto cultural, en la ficción fantástica se evidencia, (nuevamente aquí no se produce en todos los textos del modo fantástico con igual intensidad, sino que se intensifica en los textos tipo recreación de mitos) un afán por "construir" escenarios culturales densos en los que la finalidad del texto fantástico es el cuestionamiento y la relectura.

⁷⁴ Un lector avisado dirá que no miraré de igual manera a las mujeres luego de leer *Madame Bovary*, y ello resultará cierto; sin embargo, lo interesante no es el valor que otorgue la literatura a la cultura, tal y como esta se encuentra conformada, sino la manera cómo la ficción fantástica desarticula la realidad, construida por una lógica y una cultura que se aceptan sin mayor cuestionamiento, para hacer ingresar un plano de lo "no real" en el plano de lo real, con el fin de plantear que el mundo es una posibilidad a descifrar, mediante la invención de diversos mapas de lo real, más que una realidad descifrable por un único mapa. Por otro lado, es importante aclarar que no se trata de constructos culturales cualesquiera ni de rupturas periféricas de nuestras creencias y valoraciones, sino de rupturas desarticuladoras del centro mismo de nuestros principios lógico-culturales (piénsese en los relatos breves de Kafka).

de los códigos clásicos desgastados. Como ejemplo, piénsese en el caso de “El silencio de las sirenas” de Kafka, texto sobre el que volveremos en el cuarto capítulo de este trabajo.

2. 6.1. La problemática planteada por Davidson al valor de las metáforas

A propósito de la metáfora que analizamos, esta aparece, en las diversas teorías, con las duplicidades propias de la analogía, basada en la sustitución y basada en la interacción, así como meramente literal (Davidson) o dotada de múltiples sentidos. Pensamos que el problema no radica en precisar la naturaleza de la metáfora dotándola de una sola de las vías que proponen su interpretación, ya que son, justamente estas características – más bien sanamente ambiguas – las que la definen como metáfora y le permiten el desarrollo de su campo prospectivo, el cual se muestra de manera excepcional en el texto fantástico. En cuanto a lo literal, el problema que se plantea es, en realidad, el de no ver que el sentido literal es solo parte del proceso que sigue todo enunciado en su lectura por parte de otro distinto del que lo ha emitido. Es pues un problema de inicio del proceso y final del proceso antes que de delimitación de sentido. Nuestra propuesta en este punto es defender la idea de literalidad y *plurisignificación* (recordando que cada interpretación es activada por cada sentido dado) como coexistentes en la metáfora del modo fantástico (sobre todo en este contexto, aunque esta afirmación no excluye que la metáfora se comporte de modo similar en el contexto de otro tipo de arte, de la ciencia o de la conversación cotidiana).

En el capítulo “Límites de lo literal” de su libro *De la verdad y de la interpretación*, Donald Davidson aborda el problema del significado de las metáforas. Su aproximación a las mismas se percibe como limitante, porque, de alguna manera, les resta a estas la calidad de decir algo más de lo que revelan en el plano literal.

Este trabajo se ocupa de lo que significan las metáforas, y su tesis es que las metáforas significan lo que significan las palabras, en su interpretación más literal, y nada más.⁷⁵

Aparentemente, tenemos una visión restrictiva de la metáfora, y, aunque Davidson no desarrollará sus propuestas del modo ni con la orientación que nosotros haremos, sí se percató de las posibilidades de su afirmación: “Pienso que la ilustración de la metáfora que emerge una vez que se han disipado el error y la confusión la convierte en un fenómeno más interesante y no al revés.”⁷⁶

En este aspecto estamos de acuerdo. Más adelante veremos por qué. Pero vayamos al punto central de la argumentación de Davidson: “El error fundamental que me propongo atacar es la idea de que la metáfora tiene, además de su sentido o significado literal, otro sentido o significado”⁷⁷

Efectivamente la metáfora dice lo que dice y nada más. Pero esa es justamente la *raíz* que la hace interesante, aun en la perspectiva reduccionista de Davidson. Este, al defender la naturaleza literal de la metáfora, la hace significativa para el texto fantástico y para los objetivos de este, entre los cuales está el de ampliar la realidad. Pero estas características solo se perciben si previamente se admiten dos hipótesis que Davidson no incluye en su estudio:

⁷⁵DAVIDSON, D. *De la verdad y de la interpretación* p 245.

⁷⁶ *Op. Cit.* p 245

⁷⁷ *Op. Cit.* p 245

- a. la metáfora es también un signo, no es la acumulación yuxtapuesta de dos conceptos. La relación de los conceptos implicados en ella conforma un signo nuevo, esto, sin dejar de considerar que sus elementos se leen también con su significado literal, en una parte *inicial* de su interpretación y se enriquecen en su interacción.
- b. la metáfora no es un fenómeno aislado: se produce en una situación de enunciación, simple como la oración o compleja como el texto.

Pero, estas características se ven más claramente cuando se analiza el funcionamiento de la lógica davidsoniana en las metáforas que aparecen en la ficción fantástica. Pensemos en la metáfora: “Gregorio Samsa es un insecto”. *Necesitamos la literalidad de los sustantivos* para que la frase funcione en el texto fantástico; de otro modo se incurre en la alegoría clásica en la que se renuncia al valor de los significantes y da igual decir “una mesa es una mosca” que “Samsa es un insecto” (en el enfoque de Davidson ambos serían solo enunciados falsos). En el texto kafkiano, sí importa -y mucho- que Samsa sea Samsa y que el insecto sea el insecto, es decir, importa *su literalidad*, pero para plantear, justamente, la tensión metafórica productiva. Si optamos por la permanencia en un estado inicial de comprensión (nos quedamos en el plano de lo solo literal), la frase dice literalmente un sinsentido y permanecemos en ese nivel sin saber realmente si es una metáfora, una mentira, una broma o el discurso de un alienado. Si optamos por la elaboración en contexto, la frase dice más que su sustancia literal y completamos su sentido con formas ampliatorias de la realidad. Necesitamos su literalidad, pero esta no nos basta. Por otro lado, si aceptamos su literalidad, no tenemos por qué aceptar su realidad o su verdad; en todo caso, esta no dependería de su sentido, sino de la comprobación, y, resulta obvio que tampoco podemos probar la verdad de enunciados asumidos como reales sin incomodidad como: “Aristóteles escribió la *Poética*” o “París posee una torre” (no hemos estado en París). Ahora bien, lo importante para la caracterización de la metáfora en el texto fantástico es que solo este construye un universo *ex profeso* para permitirle una lectura literal que *dice más de lo que dice*, porque hace posible la ampliación de la realidad. En otras palabras, Gregorio Samsa es un hombre transformado en insecto, y eso significa más que ‘Gregorio Samsa’ y que ‘insecto’, *pero para significar más debo partir de los conceptos literales de “hombre” y de “insecto”*. Sin literalidad -puesta en interacción- no hay metáfora, ni puntos de relación nuevos e interesantes.

Aparentemente el problema es la aceptación o no del contexto. Tenemos que decidir si queremos “leer” el enunciado metafórico solo, aislado, o *contextualizado*. No se equivoca el filósofo Davidson cuando dice que la metáfora dice “eso que dice” y no otra cosa (habría que preguntarse llegados a este punto cómo Davidson sabe que lo que tiene ante sus ojos es una metáfora); pero también es cierto que “puede decir” -en contexto (¿y cuándo no lo hay? Como veremos más adelante, Davidson no puede renunciar a él)- aquello que el contexto entrama con ella. Esta peculiaridad de la metáfora hace que sea más significativo su uso en el texto fantástico porque *este constituye un contexto especial de enunciación*. En ejemplos concretos: solo resulta interesante la frase “Gregorio Samsa amaneció convertido en un inmenso insecto” si es que la frase dice lo que dice; pero -al mismo tiempo- solo logra su efecto, si *interpretamos* el enunciado en su contexto, en una situación de enunciación. Participamos así, nuevamente, de una especie de “doble naturaleza” de la metáfora.

De alguna manera, la pregunta por la literalidad o no de la metáfora se vincula con la verificación de una de las funciones de esta: la de develar o crear (cuando esto es posible) referencias nuevas (al menos, en el solo plano conceptual) o al menos de señalar los vacíos de la construcción vigente de la realidad.⁷⁸ Si no se cree en esta posibilidad, no tiene sentido decir que “Gregorio Samsa-insecto” es un signo nuevo que cubre una zona de referencia vacía, y la metáfora se lee con los conceptos separados y no vinculados en una relación de analogía... Pero ya hemos visto ese argumento: un tipo de relación metafórica también se basa en una analogía y no existe analogía sin relación.

Ahora bien, Davidson asume este papel protagónico del significado literal en su “papel activo”:

Dependa o no de la metáfora dar significados nuevos o extendidos, sin duda depende en cierta forma de los significados originales; una consideración adecuada de la metáfora debe admitir que los significados primarios u originales de las palabras permanecen activos en su disposición metafórica.⁷⁹

Debemos considerar que esta frase supone que la metáfora, o mejor aún, los conceptos implicados en ella -incluso ellos- tienen *un papel activo*. No es casual el uso de la palabra *activo*, evidentemente, las palabras están constantemente cumpliendo roles, o bien por el contexto en el que aparecen, o bien porque su significado se transforma en las relaciones que forman, una de las cuales es la relación metafórica. Vemos que Davidson no puede sustraerse al “movimiento” de los conceptos; de manera análoga no debería sustraerse a la actividad metafórica, incluso de la metáfora lexicalizada.⁸⁰

Dentro de la perspectiva davidsoniana, aun considerando que el sentido literal solo permanece estáticamente en cuanto enunciado, encontramos el problema de que un concepto es estático solo en cuanto es instrumental para la comunicación, pero solo en tanto esa comunicación no se vea afectada -*ceteris paribus*- por ningún agente extraño al solo significado. Sin embargo, el significado no permanece siempre como registrado e inmutable en un acta de nacimiento, sino que es significado en tanto que *se usa*. Es esta característica instrumental del significado el que lo hace metafórico y el que lo hace dinámico. Los ejemplos que utiliza el autor: “las bocas de los ríos” o “las bocas de las botellas” (incluso, anotemos, antes de avanzar más en el análisis, que estos enunciados, en el contexto adecuado, puede volver a tornarse “metáfora viva”,

⁷⁸ Se vio en la primera parte de esta tesis que, algunas ideas filosóficas sobre teoría del conocimiento, admiten que el estatus de lo real corresponde tanto con la simbolización causal de las ciencias experimentales como con la simbolización de disciplinas como la psicología. Este punto resulta de especial relevancia, por cuanto la Psicología -por colocar un caso- resulta poco predictiva y se precia de tratar sus aspectos diferentemente, aunque sean igualmente válidos.

⁷⁹ Davidson, *Op. Cit.* p 248

⁸⁰ U. Eco suscribe este punto de vista en *Semiótica y filosofía del lenguaje*.

utilizando los términos de Ricoeur), son significados literales -en efecto- pero no son análogos a “la desembocadura del río” o a “la abertura de la botella”; de hecho, se percibe que, en los primeros, siempre existirá un elemento potenciante: en sí mismos, literalmente, no están diciendo más; pero -a diferencia del tercer y cuarto enunciados- son susceptibles de elaboraciones y encadenamientos -por analogía- más complejos. Pero esta potencialidad solo es posible si los leemos tan literalmente como leemos y, luego, completamos un proceso de interacción. Ahora bien, los primeros, para desarrollarse, requieren un contexto más complejo porque son más complejos; el tercer y cuarto no requieren un contexto más complejo porque son más simples: requieren, en un grado menor, ser desambiguados si se quiere hablar en el plano estrictamente conceptual de un diccionario. Pensemos en la metáfora “tengo una pantera negra disuelta bajo la cama”: no podemos afirmar su verdad o falsedad, solo nos deja la sensación de que “allí debe haber” algo más. Este “algo más” se actualiza en un contexto de enunciación y es propio, especialmente, del texto fantástico.

No pretendemos analizar en profundidad toda la teoría de Davidson sobre la metáfora, solo ir señalando algunas consideraciones que nos parecen sugerentes para la elaboración del concepto de metáfora que tratamos de plantear. Nos interesa eso sí señalar muy claramente que la idea de que la metáfora dice literalmente lo que dice es imprescindible para una teoría de la metáfora que pretenda considerarla como un procedimiento ampliatorio de la realidad; lo que no puede admitirse es que, aún después de ser considerada metáfora, se diga que esta dice siempre algo no verdadero (en eso discrepamos con Davidson). Se podrían aplicar criterios de verdad o falsedad, pero solo cuando ya se ha definido como metáfora y *en un contexto*. Incluso es discutible su apreciación del símil:

La diferencia semántica más obvia entre el símil y la metáfora consiste en que todos los símiles son verdaderos y la mayor parte de las metáforas es falsa.⁸¹

A este respecto, el autor cita ejemplos que, Carmen Bobes, en su libro, *La metáfora*⁸², desecha con facilidad. El enunciado “S es como un cerdo” (símil para Davidson), de acuerdo con Bobes, no constituye un símil, sino una metáfora porque las posibilidades de relación entre “cerdo” y “S” están abiertas. El “como” no marca la diferencia porque no restringe las múltiples posibilidades de relación. Para ser considerado símil, el enunciado debería restringir sus posibilidades: “S *come* como un cerdo”, con lo que se cierra la apertura relacional metafórica.

Davidson diría que un enunciado como: “El señor S es como un cerdo” es una afirmación verdadera; pero, en realidad, tampoco parece ser demasiado verdadera... Sería mejor decir: “S es sucio como un cerdo porque prefiere consumir basura (si es que asumimos que los cerdos gustan más de la basura que de un buen filete).” En todo caso, ese “como” solo salvaría a un político de una acusación por difamación; pero, decir, que “S es como un cerdo” se percibe casi tan irrealmente como “S es un cerdo”,

⁸¹ DAVIDSON, *Op. Cit.* p 249

⁸² BOBES, C. *La metáfora* pp. 25-26

salvo que yo añadiera: “parece, solo parece, pero en realidad me equivoco: es un ser humano”: algo ajeno, que parece no corresponder al efecto que quiere causar el enunciado. Por otro lado, es justo añadir, en defensa de Davidson, que decir “es como” (en un enunciado abierto) en realidad no afirma nada de manera contundente y en ese sentido no se pueden decir falsedades ... Pero tampoco verdades.

No obstante, todas las afirmaciones anteriores, se debe aclarar que Davidson no diferencia la mentira de la metáfora, solo dice que ambos enunciados son falsos *literalmente*. Ahora bien, esta defensa que realiza Davidson nos es útil porque hace ingresar en la discusión un elemento que nos parece básico, el concepto de *uso*:

Para decir una mentira se requiere, no solo que lo que uno dice sea falso, sino que uno piense que es falso...⁸³

Ello lleva a Davidson a decir que “como oración y significado son iguales (la expresión “Ella es una bruja” es el ejemplo citado por Davidson), es “difícil probar cuál es la intención detrás de la emisión”, lo que dificulta deducir de la sola lectura literal si se trata de una metáfora o una mentira o hasta de una verdad.

Lo que hace la diferencia entre una mentira y una metáfora no es la diferencia entre las palabras usadas o lo que ellas significan (en un sentido estricto de significado), sino cómo se usan las palabras. (...) Lo que distingue a la metáfora no es su significado sino su uso: en esto es como la aserción, la insinuación, la mentira, la promesa o la crítica. Y el uso especial que asignamos al lenguaje en la metáfora no es -no puede ser- “decir algo” especial, por indirecto que fuera. Pues la metáfora *dice* solo lo que tiene a la vista: usualmente una falsedad patente o una verdad absurda.⁸⁴

Vemos que Davidson reconoce que la metáfora solo se produce en el uso y que, además, precisa un “alguien” que tenga la intención de presentarla en un contexto en el que sea claramente una metáfora: hay una intención de comunicar una metáfora. Si esta dice algo especial, lo dice luego de establecida la literalidad, pero entendida esta como literalidad en una situación de enunciación y como *parte de un proceso*.

Esta es una afirmación clara de que la metáfora no puede ser un enunciado descontextualizado ¿De qué sirve su estado literal similar a cualquier otro enunciado literal si llegados al punto de encontrarnos con varios enunciados literales idénticos *no* podemos decidir cuál es metáfora y cuál no? Un enunciado visto así no es efectivo para la comunicación. De esta manera, no puedo “leer” un enunciado aislado, análogamente, a como no puedo acceder al significado “X” es igual a “Y” (en una ecuación) si solo me quedo en el nivel del símbolo vacío (por ende, no puedo saber tampoco nada acerca de su verdad o falsedad) y no conozco el valor de la variable matemática, tengo una ecuación vacía. Ahora bien, solo establecida la necesidad de la literalidad de la metáfora como un paso previo a su ser metafórico en el uso, puedo llegar a sus implicaciones más complejas.

⁸³ DAVIDSON, *Op. Cit.* p 255

⁸⁴ *Op. Cit.* p. 256

Davidson, sin contexto, no puede decir si enunciados como “S es un cerdo” “Ella es una bruja”, etc. son metáforas, difamaciones, mentiras o enunciados verdaderos. Solo puede afirmarlo cuando se usan. Hasta ese momento *no* hay metáfora. Solo ha y posibilidades de metáfora. Cuando el hecho se produce en el contexto y se concluye en la metáfora, este enunciado ya no es literal, en la medida en que establezco semejanzas, diferencias, analogías y descubro relaciones nuevas; entonces, ya no se trata de solo un significado literal, sino de una relación metafórica que ha colocado dos conceptos literales en relación. La pregunta por el significado metafórico solo es válida cuando sé que lo que tengo ante mí es una metáfora y, solo en ese caso, puedo preguntarme por su validez o no validez o la *verosimilitud*, entendida esta última como la construcción de un contexto válido para la aparición de hechos posibles: en el caso de la teoría científica, es como la construcción de la realidad que permite presentar como válido un hecho vigente en ella, pero que puede perder su vigencia por la aparición de otra teoría que modifique la construcción de esa realidad.

Davidson dirá más adelante, confundiendo “efecto” de la metáfora con lo que en realidad es el modo natural de comportamiento de cualquier enunciado en contexto:

No pongo en discusión estas descripciones de los efectos de la metáfora, solo lo hago respecto de las ideas asociadas acerca de *cómo* se supone que la metáfora los produce. Lo que yo niego es que la metáfora haga su trabajo en virtud de tener un significado especial, un contenido cognitivo específico. Yo no pienso, como lo hace Richards, que la metáfora produce su resultado porque tiene un significado que resulta de la interacción de dos ideas.⁸⁵

La pregunta para Davidson sería ¿en qué momento él sabe que se encuentra ante una metáfora? No podemos prescindir de la literalidad, esto es claro; pero ella sola no basta: esta es condición *necesaria, pero no suficiente* en la caracterización de la metáfora del texto fantástico. No se puede renunciar al elemento interactivo.

2. 6.2. Aportes de la teoría de Max Black al vínculo metáfora-realidad

En las aproximaciones a la metáfora que hemos revisado anteriormente, se han expuesto -básicamente- dos enfoques sobre esta, hasta cierto punto considerados tradicionales (aunque hemos visto, también, que a partir de ellos es posible arribar a conclusiones interesantes para nuestra tesis). Se ha revisado el enfoque llamado “sustitutivo” y el llamado “comparativo”. En realidad, ambos pueden ser considerados como una interpretación de la definición aristotélica, en la que se enfatiza, o bien la idea de que la metáfora es un símil abreviado (enfoque comparativo), o bien la idea de que en la metáfora el término metaforizado adquiere (únicamente él) semas del término metaforizador (enfoque sustitutivo). El primero ya ha sido ampliamente superado por la mayoría de autores dedicados al estudio de la metáfora; el segundo, desde nuestra perspectiva, constituye el punto de partida para el desarrollo de los enfoques más actuales en la medida en que supone una transferencia de elementos que solo es posible realizar a partir del reconocimiento (y, por tanto, se parte de una comparación previa -y en esta debemos rescatar el valor de la analogía) de elementos semejantes y diferentes, y, a su vez, del reconocimiento de que existe un

⁸⁵ *Op. Cit.* P, 260

“otorgamiento” de semas (mutuo en la medida en que al leer la metáfora “Aquiles es un león” no solo no leeré “Aquiles” de manera diferente, sino que, además, también entrará en mi concepción del mundo la posibilidad de predicar de “león” las características: “su valentía o soberbia”, es decir, puedo adjudicarle conceptos propios del “ser humano”), un proceso dinámico en el que solo hace falta reconocer que el proceso involucra a *todos* los elementos implicados en él.

El enfoque llamado interactivo, propuesto por Max Black, supone este doble intercambio que hemos estado considerando, a lo largo del desarrollo de nuestras ideas, en la exposición anterior al revisar la tesis de Davidson. Pero, ¿en qué consiste específicamente este enfoque y con qué aspectos de nuestra hipótesis lo vinculamos? Veamos:

La expresión metafórica se apoya en un sistema de implicaciones entre los rasgos semánticos de los dos términos que la metáfora relaciona; puestas en relación las notas de significado de los dos términos, la metáfora no solo descubre analogías entre los referentes, sino que los crea, ayudando así a construir una nueva realidad y abriendo el pensamiento a nuevos modos de ver la realidad.⁸⁶

Esta aproximación nos coloca en la necesidad de considerar a la metáfora como una figura de relación, en la que los vínculos posibles son activados porque son *compartidos* por emisor y receptor, y el de considerar que la metáfora *refiere* en la medida en que emisor y receptor asumen su sentido. Esta teoría, al mismo tiempo, coloca la metáfora en el punto que queremos: la metáfora amplía la realidad, la crea, la construye.

Asimismo, este enfoque nos permite profundizar en la idea de que la metáfora del modo fantástico esencialmente es *plurirrelacional*, es decir, no basta la idea de que establece una relación entre un elemento y otro a partir de una semejanza claramente perceptible, sino que, y esto es lo más importante: establece cuántas semejanzas se quiera a partir de una semejanza establecida como prerequisite, y, a partir de estas, establece una serie de relaciones posibles más a nivel de todo el texto. Esto hace factible la aparición de metáforas audaces que son las predominantes en el texto fantástico. Ahora bien, esto solo es posible si se cumplen dos requisitos que ya hemos mencionado y que vamos a reiterar para poder hacer ingresar un elemento nuevo: el de la recepción:

- a. que emisor y receptor compartan la semejanza nueva establecida.
- b. que la metáfora sea plurirrelacional y que esta plurirrelacionalidad no solo se base en una semejanza perceptible, sino también en una semejanza construida especialmente por el contexto de verosimilitud planteado por el texto fantástico.

La idea de la interacción semántica es básica en este enfoque, pero no tiene porqué entenderse que se realiza con el desplazamiento de un rasgo semántico o de una serie de semas de una palabra para sustituirlos por los correspondientes al término metafórico, porque volveríamos al enfoque

⁸⁶ BOBES, C. citando a Black pp. 25-26

sustitutivo (semántico, pero sustitutivo). El proceso es otro: el sujeto, al tener presentes los dos términos de la metáfora, y sin que el texto le limite la relación entre ellos, los pone en relación en todos los aspectos posibles, sin necesidad de sustituirlos total o parcialmente. No se vacía el término real de sus notas intensivas y se rellena con las notas intensivas del término metafórico; simplemente se hacen presentes los dos términos y sus notas significativas interactúan hasta donde lo permite el contexto.⁸⁷

Esta idea de interacción debe verse acompañada de una teoría de la recepción en la que el emisor y el receptor están constituyendo la interacción semántica: con esto no colocamos el sentido de la metáfora fuera de sí misma, sino que ampliamos el descubrimiento *de sus posibilidades* significativas. En dicho enfoque el receptor valida la visión del emisor de la metáfora y lo ayuda a complementar las relaciones iniciales planteadas por este. Para este punto es interesante completar la noción con las ideas de Ángel Garrido-Maturano en su artículo: "El Decir de la metáfora"⁸⁸; pero, sobre ellas, volveremos más adelante.

2. 6. 3. Delimitación de la definición de metáfora – Gadamer

La metáfora nos presenta el universo como una posibilidad abierta; sin embargo, no puede negarse el hecho de que no todas las relaciones son posibles. Las formas metafóricas suponen una elección de elementos a relacionar. En este punto resulta imprescindible acudir a Gadamer en sus nociones de "cosa" y "necesidad".

Gadamer en *Verdad y método II*⁸⁹ afirma que el proceso interpretativo no se inicia desde el prejuicio, sino desde la puesta a prueba del prejuicio. Ahora bien, esto justamente hace que Gadamer pueda afirmar que no todas las opiniones son válidas (aunque parezca contradictorio afirmar que la ausencia del prejuicio no valida toda la realidad). Resulta claro que las opiniones son posibilidades de cambio, pero dentro de la pluralidad de lo opinable, es decir de aquello significativo y esperable. No todo es esperable, no todo es posible. Por "no todo es posible" se debe entender que se debe esperar que el texto (en este caso la metáfora) nos diga algo, pero no que lo invada todo ni tenga la necesidad de explicarlo todo.

El párrafo anterior nos lleva directamente a una vuelta reflexiva hacia la definición de la "cosa". Hay que asumir que "la cosa" posee existencia independiente de los prejuicios, y que, sin embargo, está constituida también por un acuerdo previo sobre ella que hace posible la comunicación. Gadamer la define como "eso que posee un ser en sí en virtud del cual puede oponer resistencia por su propia naturaleza al uso incorrecto."⁹⁰ Esta tensión fina entre acuerdo y desacuerdo, entre yo y alteridad, aceptación y resistencia es lo que genera tanto las más caras adhesiones, así como las más encendidas polémicas sobre la hermenéutica gadameriana, y la que lo acerca a una tensión similar a la de la relación metafórica, en la que se crea una relación de semejanza entre dos no-

⁸⁷ *Op. Cit.* P. 26

⁸⁸ GARRIDO-MATURANO, A. "El decir de la metáfora" *ARETÉ* Vol VII, N° 1, 1995 pp. 27-43

⁸⁹ GADAMER, H.G. *Verdad y método II*

⁹⁰ GADAMER, H.G. *Verdad y método II* (Cap. 14)

semejantes. Por “cosa” debemos entender un cierto tipo de referencia (asunto traído a una situación específica de enunciación), y por referencia metafórica habrá que entender lo que Ricoeur desarrolla como la nueva referencia nacida de una nueva significación, desde las ruinas del sentido primario y la referencia primaria.⁹¹

Llegados a este punto es importante explicar el concepto gadameriano de “anticipo de compleción”, concepto más general en tanto que preside toda comprensión: “es una comprensión guiada por expectativas trascendentes que nos ponen en una relación de verdad con lo interpretado.”⁹² De esta manera lo que interesa no es la prueba de la referencialidad perceptible, sino la de la percepción de un sentido constituido por otra conciencia que lo valida cuando este ha saltado desde la potencia a su expresión, bajo cualquier variable instrumental de expresión de la inefabilidad. No podemos evitar en este punto las reflexiones gadamerianas sobre la lingüística.⁹³

Aquello que Gadamer nos presenta en su texto y que ayuda a una teoría de ampliación de la realidad por medio de la metáfora es la relación que establece entre palabra y mundo, al caracterizar su ontología de la hermeneútica.

Gadamer, con su hermeneútica, nos proporciona ideas iluminadoras al postular una verdad (hablemos de verdad en el sentido de “lo posible” en la ampliación de la realidad, por ejemplo, un unicornio) que es visible sobre todo en el arte: la inagotabilidad del texto: “La lectura comprensiva no es la repetición de algo pasado, sino participación en un sentido presente”⁹⁴

En este sentido, Gadamer señala que, para Platón, lo verdadero “hay que conocerlo al margen de las palabras, puramente, desde ello mismo.”⁹⁵ Ahora bien, ello no supone que exista un conocimiento fuera del uso de las palabras, sino que la “adecuación” de la palabra solo podría juzgarse desde el conocimiento de las cosas. En este punto ya vamos acercándonos a los enlaces que Gadamer va estableciendo entre palabra y pensamiento, y pensamiento enunciado y referencia. De esta manera, el objeto invocado al presente tiene más sentidos que la palabra que lo encuadra en una definición, porque está lleno de su carga histórica, de su tradición, de sus referencias a diversos aspectos de la realidad.

⁹¹ RICOEUR *La metáfora viva*. Cap. VII

⁹² GADAMER; H: G: *Op. Cit.*

⁹³ GADAMER, H. G. *Arte y verdad de la palabra*. Paidós, Barcelona, 1993.

⁹⁴ *Op. Cit.* P 479

⁹⁵ *Op. Cit.* p 489 De *Cratilo* 438 d 439 b

Sobre el “Cratilo” inevitable pensar con Borges: “Si como afirma el griego en el Cratilo/ el nombre es arquetipo de la cosa/ en las letras de rosa está la rosa/ Y todo el Nilo en la palabra Nilo.”

Evidentemente, el nombre convoca la “cosa” y todas sus asociaciones que se nutren en cada actualización. Cuando se quiere pensar sobre la rosa, no hay otra manera de pensarla que no sea convocándola a través del nombre (que no es la cosa, pero que sí significa la cosa). Obviamente, mejor sería contar con la rosa y señalarla con el dedo. Pero la rosa tampoco es el ser, sino solo su manifestación temporal, casi como la palabra. No es la rosa sino una rosa de la que puedo predicar y a la que puedo asociar ideas nuevas, que no alimentarán a “esa” rosa particular, sino al concepto que se piensa, a la cosa que es pensada y evocada con el pensamiento solo parcialmente.

El pensamiento gadameriano apunta luego a la reflexión sobre la verdad o la falsedad de las palabras. Para esto nos muestra a un Sócrates –que para desarrollar la capacidad crítica de su oyente- le hace ver que las palabras son “verdaderas o falsas” y que el acto de nombrar devela el ser, sin embargo, dicha aseveración, desechada prontamente como absurda, solo tendrá como finalidad demostrar (Gadamer) que, en el *Cratilo*, producto de esta discusión, no tiene sentido hablar de falsedad sino solo de corrección o incorrección. Esta última debe considerarse como un sonido no significativo para nombrar: un ruido ininteligible. Por otro lado, solo sería aplicable un criterio de verdad o falsedad a un enunciado fáctico del tipo “el Sol sale de noche”; y un criterio de corrección o incorrección a las palabras enunciadas para nombrar un objeto haciendo referencia a él.

En este mismo sentido, acota (a propósito de sus reflexiones sobre los enunciados socráticos): “Por supuesto que la “verdad” de la palabra no estriba en su corrección, en su correcta adecuación a la cosa, esto es, en el hacerse patente el sentido de la palabra en su sonido (...) Todas las palabras “son” verdaderas, esto es, su ser se abre en su significado...”⁹⁶ Es esta relación de la capacidad evocativa de la palabra al nombrar la cosa y al referirse a ella, la que encuentra Gadamer como sustento de su “ser”. Este poder evocador y universal, que abre o inicia el desarrollo del significado de lo que el habla actualizará en su referencia a lo hablado es lo que hace a la palabra algo diferente a un signo (que se agota por entero). Pensemos ahora en la metáfora que coloca en relación varias palabras -al menos dos- y en su capacidad productiva de significados, al ser situadas en una relación de interacción.

La propuesta de Gadamer no se hace extensiva a la metáfora en este texto (como sí será explícito en *Arte y verdad de la palabra*). Por ello, si bien estamos analizando los aportes hermenéuticos desde la *palabra*, estamos pensando en esta también como componente de la metáfora. No en el sentido de que sean lo mismo (ya Benveniste aclara en su teoría que la palabra, en cuanto es signo, compete al universo cerrado de la semiótica, y la frase - ahí entraría la metáfora- compete a la semántica), sino en el sentido hermenéutico que puede aplicarse a ambas, como productoras de sentido, y, por ende, como recursos ampliatorios de la realidad (o convocantes en el caso de la palabra). En todo el desarrollo conceptual de “nuestro Gadamer” estamos pensando en el Gadamer de *Arte y verdad de la palabra* y a sus aproximaciones a la retórica del arte.

Para Gadamer la palabra no puede eximirse de lo pensado y reflexiona al respecto:

“... el pensamiento llega a eximirse a sí mismo del ser de las palabras (...) la palabra queda en una relación enteramente secundaria con la cosa. Es un simple instrumento de la comunión, que extrae y presenta lo mentado en medio de la voz”⁹⁷

La palabra, al quedar como un ente de esta naturaleza, vuelve al lenguaje un conjunto idealizado realmente inexistente. Ahora bien, si esto es una verdad absoluta, Gadamer

⁹⁶ *Op. Cit.* p 494

⁹⁷ *Op. Cit.* p 497

se pregunta si el lenguaje es, en efecto, solo un sistema de signos (y por ello unívoco en su significación) sin contingencia y sin tradición en su historia. De ser así, la variación o la vida de las lenguas aparece como algo absolutamente fantástico. Mejor es pensar que la palabra es pensamiento (o su vehículo), y, por ello, capaz (la palabra) de dar expresión a la cosa (pensada, pero no por ello subsumida al sujeto pensante) que se nombra, conocedores y conscientes de que lo nombrado en un momento es solo un aspecto de esa totalidad a la que la palabra permite acceder en cuanto a reflejo de la misma. Y, por supuesto, hay que pensar en la palabra como el elemento que entrará en el texto complejo de la relación metafórica: si solo la palabra es susceptible de enriquecer-se y enriquecer la experiencia humana, la metáfora será susceptible de existir con validez de referencia, en toda la riqueza de sus sentidos, más aún cuando es convocada y dicha -para emisores diversos- ante un tiempo con una tradición y una persona con creencias.

Así pues, Gadamer, a partir del examen del camino de la historia de la palabra, llega a otro punto importante para la conformación de la ontología del lenguaje: la palabra no antecede al acontecimiento ni es asignada después a la cosa: la palabra es un acontecer *cargado de significados posibles* “Uno busca la palabra adecuada, esto es, la palabra que realmente pertenezca a la cosa, de manera que esta adquiera así la palabra”.⁹⁸ Con esta noción Gadamer ha roto el molde que “falseaba” la validez de la palabra, la ha hecho ingresar en el ámbito de lo pensado (“uno busca la palabra adecuada”) y la ha hecho partícipe de la esencia de una verdad: la carga de significación de la palabra, que invoca a la cosa, a su vez que se hace parte de ella: la convoca porque se asemeja a ella, pero solo se asemeja, no es idéntica. Esta semejanza permite la reactualización constante del sentido sin que la esencia caiga en el relativismo de lo arbitrario. Algo análogo sucede con la expresión metafórica vista como un gran signo de la semiótica. Esto no elimina para nada el valor arbitrario del nacimiento de las lenguas.

Es en este punto de su reflexión que Gadamer nos proporciona un elemento más que hace posible hablar luego de una ontología del lenguaje: el juego entre lo común y lo diverso. Ya Aristóteles ha asignado esta cualidad a la analogía: la de ser ambigua, es decir, unívoca y equívoca a la vez. La importancia que esta noción tiene en la conformación de las palabras (y las metáforas) (o su siempre parcial sentido) es enorme, puesto que las definiciones aristotélicas cuentan con un elemento de acercamiento (el género próximo) y uno de alejamiento (la diferencia específica). Aunque para el hablante este juego no sea consciente, siempre lo está realizando cuando admite nuevos semas para las palabras que usa y, en lugar de “constreñirlas”, las enriquece y las deja abiertas siempre como posibilidades de aceptación de nuevas asociaciones. Esto asignaría también un carácter universal a la metáfora y un papel fundamental a su función modeladora de la cosa, más allá de la palabra, en la medida que la incluye y la sobrepasa por una relación de, al menos, dos términos.

Para Gadamer, de esta manera, creemos, la experiencia individual se hace abstracción y luego se universaliza: “Es evidente que lo que se expresa en estas trasposiciones es la

⁹⁸ *Op. Cit.* P 501

particularidad de una experiencia, y que no son, por lo tanto, el fruto de una conceptualización abstractiva. Pero es por lo menos igual de evidente que de este modo se incorpora simultáneamente un conocimiento de lo común”⁹⁹

En este punto, Gadamer se distancia de la ontología griega al proponer la objetividad del lenguaje no desde la perspectiva del enunciado, sino desde su acontecer como enunciación (entendida esta como un “situarse en un no estático”). Estas reflexiones le permiten afirmar que “El lenguaje solo tiene su verdadero ser en la conversación, en el ejercicio mutuo del entendimiento.”¹⁰⁰ En este sentido y, volviendo al tema que nos convoca, creemos que, para que una metáfora audaz sea exitosa, encuentra sus sentidos en el ejercicio de ese mutuo entendimiento del que ya habíamos adelantado un poco al referirnos a un sentido compartido entre emisor y receptor.

Con el análisis que Gadamer realiza, la experiencia lingüística del mundo abre perspectivas enormes en cuanto a visiones sobre la realidad. La experiencia se puede expandir más allá de los límites de la razón (entendida en sentido positivista), y elevarse hacia nuevos horizontes de interpretación cada vez más amplios. Aunque los mundos históricos aparecen como limitados en su tiempo, sus implicancias no lo están y pueden abrirse a miradas actuales que les otorgarán una nueva vitalidad significativa. De modo análogo es posible ampliar cualquier acepción de “mundo” en tanto experiencia actualizada permanentemente en un acontecer infinito de la finitud humana. De esta manera la ampliación de la cosa (mundo, experiencia sobre él) es cierta y le pertenece sin incurrir, bajo ningún concepto, en un relativismo absurdo, ya que el mundo no se presenta como nada distinto de las acepciones que se ofrecen sobre él en un “acuerdo” (esto no limita las posibilidades de expresión subjetiva, sino que establece que estas se actualizan por medio de un instrumento compartido y, por tanto, remiten a un mundo también compartido, lo cual permite la intersubjetividad). De esta manera puede afirmarse que, en tanto acuerdo, ninguna concepción sobre el mundo es excluyente, ninguna puede pretender explicarlo totalmente, la ciencia es solo un determinado momento de luz sobre esa infinitud. Esto deja de lado también las experiencias puramente subjetivas, en tanto que se hace claro que lo real siempre está más allá del que enuncia, siempre se acuerda sobre la cosa con la participación de un otro y con la participación de la cosa en sí. Ahora bien, el acuerdo se hace sobre la base de la palabra que convoca. La metáfora puede ser comprendida, de esta manera, como un constructo de palabras (signo a la vez) o como un grupo de palabras puestas en relación que convocan y también están cargadas de su historia, su tradición, su contexto de enunciación y su tiempo.

Así la metáfora del texto literario fantástico contiene dos elementos que la particularizan y que reafirmamos:

1. Su carácter plurirrelacional, otorgado por la naturaleza del texto fantástico (diversos elementos de la metáfora se activan y se relacionan simultáneamente)

⁹⁹ *Op. Cit.* p 515

¹⁰⁰ *Op. Cit.* P 534

2. La finalidad de negar o transformar universos y ampliar realidades, ya que su sustancia está constituida por las palabras puestas en relación

Se puede concluir, entonces, que una de las funciones de la metáfora en el texto fantástico es mostrar una relación nueva e imposible en el mundo construido con una lógica vigente, a fin de reclamar un universo percibido de modo diverso. Esta idea nos lleva a afirmar asimismo el vínculo fuerte que establece la metáfora con el “edificio cultural” constituido por la realidad: solo puedo entender metáforas como “tengo la vida de Sísifo”, si mi universo cultural conoce el mundo griego. Esta idea es importante porque nos permite plantear una hipótesis más sobre la metáfora del texto fantástico: si quiero proponer una realidad nueva o ampliada, primero debo negar la realidad vigente (entendida esta también como construcción cultural) para, luego, proponer un nuevo modo de construirla. Este modo de elaboración, esencial en el texto fantástico, se presenta en este mediante la propuesta de metáforas subversivas junto con cambios importantes en la visión del mundo que propone el texto. Para verlo claramente: Sancho Panza (en el relato kafkiano) posee un demonio llamado Don Quijote –la historia se ha invertido- e, inmediatamente, su adicción por las novelas de caballería es un truco de Sancho para mantenerlo ocupado; o bien, en procedimientos borgeanos: se habla de Babilonia (en “La lotería de Babilonia) y de su simétrica lotería, para, luego, proponerla como el origen de un mundo azaroso. De esta manera, tenemos dos caracterizaciones más que van configurando la definición de la metáfora en la ficción fantástica: su relación con la realidad (que no tiene la finalidad de producir la ambigüedad todorovniana) y su aparición desviante – irreal (para proponer una lógica nueva). Ahora bien, aclaremos “irreal” en el sentido que aparece como una iluminación, un descubrimiento, un develamiento o una adquisición que se impone a lo real. Incluso, se opone a lo real, para afirmar su derecho de constituir nuevas visiones sobre el mundo.

Sin embargo, llegados a este punto, nos damos cuenta de que todas estas caracterizaciones de la metáfora no parecen abarcar todos los casos de aparición de esta en el texto fantástico. En textos como *La metamorfosis* de Kafka, la frontera entre metáfora y símbolo se presenta debilitada. Debe haber algo más en la relación metáfora-texto fantástico que explique este debilitamiento. Para ayudarnos a entender un poco más las funciones de la metáfora en la ficción fantástica. En relación con el desarrollo simbólico, podemos acudir a Le Guern (de este modo, también vamos acercándonos a la idea de que la metáfora puede entrar en relación con otras figuras retóricas y constituir sentidos cada vez más complejos). Le Guern nos dice:

... Hay símbolo cuando el significado normal de la palabra empleada funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado. En rigor no es la palabra “árbol” la que es el símbolo, sino su significado, la representación del árbol (...) un árbol que tiene corteza, rama y raíces...

Más difícil de analizar es la relación metafórica. Se puede tener la impresión de que es idéntica a la relación simbólica. Cuando Víctor Hugo pone en boca de Doña Sol el famoso verso: “Sois mi león valiente y generoso”, se puede tener tendencia a considerar que la representación mental del león significa un hombre valiente y que aquí no hay otra cosa que la misma relación entre dos significados que se tenía en el árbol de Peguy. Pero en

realidad, la propia palabra “león” es la que significa otra cosa que un león. Para comprender el verso de Hugo no es necesario recurrir a la representación global de un león. Más aún, deformaríamos su sentido si hiciésemos intervenir todos los elementos que constituyen el concepto de león.¹⁰¹

En otras palabras, en la metáfora existe un criterio de selección, porque algunos elementos de ella son semejantes y otros se alejan, y este acercamiento nace del contexto de aparición construido en el texto; en el símbolo, en cambio, no se produce esta selección: todos los elementos son pertinentes. Si para la interpretación de un sentido, sea cual fuera este, necesito de todos los elementos que lo constituyen, incluyendo su imagen, se trata de un símbolo del que el texto, en su totalidad, es significante.

En la *Metamorfosis*, no necesitamos de la descripción de la totalidad del insecto, es más, ni siquiera el autor nos da una pauta clara sobre qué tipo de insecto es. Todos los elementos del “objeto” no son necesarios: puedo elegir entre una lectura metafórica que me lleve a la interpretación simbólica abriendo parámetros de significación diversos, o bien, puedo elegir una interpretación que involucra a todos los elementos del texto para proponer una -y una sola- interpretación alegórica.

La otra posibilidad es la de encontrarnos con un símbolo que parte de una metáfora-centro. En este caso, nos encontramos con un texto como “Casa tomada” de Julio Cortázar. En este relato, la tranquilidad de dos hermanos es interrumpida por una presencia misteriosa que nunca se define y que termina por echarlos de su propia casa. El intruso podría considerarse un símbolo, pero, en realidad, no lo es en sí mismo: el símbolo es todo el texto. Ese todo se ha convertido en símbolo de la dictadura, la recreación del mito de Ariadna, el proceso del nacimiento, la expulsión del Paraíso, etc. Como se ve se trata de un símbolo abierto (si no lo fuera se convertiría en una alegoría), en el que el intruso es el elemento metafórico denso. Ahora bien, *es un elemento esencial*, se trata del elemento motivador de la lectura simbólica, *es la metáfora central desde la cual se realiza la simbolización del resto del discurso*. La metáfora del texto fantástico funciona también como una metáfora articuladora, centro del símbolo, y, desde la cual se construye la interpretación de los elementos restantes del texto: se trata de una metáfora *densa*. Esta metáfora es la base de la construcción del símbolo y la razón por la que el símbolo se constituye en más que una figura retórica: un elemento con el que hacer mundos. En el caso Kafkiano, esta condición también podría cumplirse a partir de la metáfora inicial “Kafka es un insecto”, pero esto se examinará con mayor detalle más adelante.

2.6.4 La metáfora no cognitiva en *La vida del espíritu* de Hannah Arendt – relación con un lenguaje prelingüístico (Wunenburger)

Arendt inicia esta parte de su libro afirmando categóricamente que las actividades mentales “invisibles ellas mismas y dedicadas a lo invisible, solo se manifiestan a través

¹⁰¹ LE GUERN *Metáfora y metonimia* pp. 45-46

del lenguaje”¹⁰² El pensamiento, entonces, solo se hace tal en cuanto es comunicado (aunque su existencia no dependa de esa comunicación).

Si bien las reflexiones de Arendt la llevan hacia la relación lenguaje – palabra hablada, no puede evitar una reflexión sobre los alfabetos ideográficos, en los cuales, aparentemente, estaría detrás un pensamiento que transcurre no a través de lo oído, sino de lo visto. Coloca en estos casos escrituras como la china, eminentemente “rastreables” en su conexión con el “objeto” que designan (lógicamente, el concepto discutible acá sería si lo designado es solo lo visto. Evidentemente lo designado está enriquecido por múltiples asociaciones que no se agotan en lo visual -recordemos a Arguedas en *Los ríos profundos* y las asociaciones sonoras en el origen del quechua, así como la importancia que este autor asigna al sonido-, pero también hay que anotar que el estudio de los ideogramas y su funcionamiento hacen posible una reflexión sobre la formación natural y universal de un pensamiento prelingüístico, previo a las palabras y compartido por todos los seres humanos, salvo que su iniciación e implantación en el mundo haya sido muy diversa a la de los demás, con lo cual se acepta la singularidad de algunas personas, las excepciones y la locura.

Es precisamente sobre este punto que queremos avanzar un poco más en nuestro análisis mediante algunas ideas sugerentes acerca de la posibilidad de una racionalidad prelingüística sustentada en lo icónico-simbólico. Para desarrollar esta idea citaremos referencias de Jean Wunenburger (“Racionalidad filosófica y figuras simbólicas”).

La razón de tratar este tema proviene de la necesidad de sustentar con elementos adicionales las teorías sobre un lenguaje inicialmente metafórico, teoría desarrollada por Lakoff y Jhonson (*Metáforas de la vida cotidiana*), y que darían una respuesta interesante al problema de quién valida la semejanza (por ejemplo, en los casos de metáforas sustitutivas o por analogía al decir de Aristóteles) o por qué la semejanza creada es aceptada por quienes le otorgan un sentido (los receptores). Lógicamente, este mismo criterio se asigna a las metáforas de interacción.

Pero, volviendo a Wunenburger, este intenta determinar los inicios de un pensamiento anterior al esfuerzo de guiarlo intencionalmente, y se pregunta, en medio de estas especulaciones, si no habrá una arqueología de los pensamientos que “participa en las prefiguraciones de las significaciones, en las orientaciones prereflexivas, en los escenarios de intelección (...) incluso antes de que se despliegue en ejercicios forzados (de conceptualización o de razonamiento científico o filosófico)”¹⁰³

Para el autor, la imagen no duplica la metáfora, sino que le da forma, de tal manera que se convierte en lo que el cuerpo es al alma. Es en este momento en el que analiza la escritura china (como Arendt lo hace), colocando énfasis en la idea de que la linealidad fonética y el pictograma forman una síntesis original e inseparable, el sentido multidimensional y la figuración analógica. Ahora bien, para Wunenburger, la imagen

¹⁰² ARENDT, H *La vida del espíritu*. Paidós., Barcelona. 2002

¹⁰³ WUNENBURGER, Jean Jackes, “Racionalidad filosófica y figuras simbólicas”. En: *Escritura e imagen*, num. 1, 2005. P 19

no se limita a ser una suerte de cara y sello saussureano, sino que constituye un procedimiento en el que “la imagen, como forma espacial, no se concibe entonces como adjunta, conjunta al significado ideal por un procedimiento de correspondencia, de correlación, sino que es generada por involución, verdaderamente desplegada a partir de una determinación pensada, como si la abstracción escondiera virtualmente una actualización espacial, y, por tanto, visualizable”¹⁰⁴

Ahora bien, ¿para qué nos es útil ahondar en una teoría de la imagen prelingüística? Sencillamente porque nos permite validar una teoría de un lenguaje inicial analógico. Si la construcción y constitución ordenadora del mundo provienen de nuestras primeras sensaciones motoras que conforman nociones como “arriba es mejor”, “caer es malo”, etc., es posible postular no solo una posibilidad en la metáfora y el símbolo para el diálogo intercultural (importantísimo en la necesidad de consensos políticos sobre derechos humanos, por ejemplo), sino también contar con un sustento razonable para entender la validez ampliatoria de la realidad de la metáfora y del símbolo.

No podemos sustraernos a la idea de que ciertos símbolos poseen una fuerza universal y una validez excepcionalmente total en el imaginario humano. Dichos símbolos parecen el caudal del que se nutren expresiones artísticas, metáforas originarias (complejas, como las de las iniciales de las construcciones filosóficas de Oriente y Occidente. Arendt muestra, por ejemplo, que muchas de las preocupaciones y bases de los fundamentos filosóficos de Oriente (ella analiza las hebreas) y Occidente se basan en una metáfora inicial que adjudica la percepción primera a un sentido: o el oído o la vista), mitos, manifestaciones que están entre la antropología y el arte (como las venus grotescas aparecidas en diversos grupos del mundo, sin comunicación posible entre ellos).

Wunemburger habla de un motor verbo – icónico “que prefigura los desarrollos de todo pensamiento. Sin duda comprenderá estratos y operadores diversos: imágenes rectoras, arquetipos (punto, esfera, triángulo, espiral, árbol, espejo, laberinto, ciclo, etc.) que encuentran importantes virtualidades simbólicas y, por tanto, significaciones muy sobredeterminadas ...”¹⁰⁵

Al respecto, el autor cita dos ejemplos de estas imágenes arqueológicas generadoras de sistemas de pensamiento no lingüístico: el círculo, que vincula en su simbólica visual, “todos los problemas de lo uno y lo múltiple” (por la relación entre las partes equidistantes respecto de un punto medio); y el espejo que constituye el duplicado más parecido a su original, hasta el punto de que el reflejo no es más que un doble, es decir, una repetición de lo mismo, lo que no le permite, sin embargo, convertirse en un “segundo ser”. Lógicamente, en esta imagen está la posibilidad del descubrimiento del otro “diferente de mí” también, y la del temor a la pérdida de la identidad. No puede evitarse pensar al respecto que estas son imágenes que perfectamente se vinculan a las raíces más antiguas del ser humano: la fertilidad: con la imagen circular de inicio y final y la imagen femenina de “dar a luz”; y la visión de la identidad y la conciencia del “otro”

¹⁰⁴ *Op. Cit.* p 20

¹⁰⁵ *Op. Cit.* P 20

con el espejo, virtualmente presente en los lagos reposados. Entonces, desde el punto de vista del autor (que compartimos) para validar la semejanza, necesitamos que un sustrato anterior a la palabra esté presente. Ese sustrato, como se comprueba con el análisis de Wunemburger, pertenece a la conciencia más antigua del hombre y proviene de experiencias semejantes, nacidas de entornos similares (no tenemos entornos radicalmente diferentes: no ocurre que un individuo nazca en la Luna, otro en Marte y otro en la Tierra).

Luego de estas reflexiones, continuemos con las ideas de Arendt para tratar la idea de lo inefable nombrado y, con ello, el argumento de que las metáforas hacen aparecer lo pensado (que sin expresión no existe), y lo pensado no solo en el límite del centro de nuestras creencias, sino también lo pensado fuera de los límites de lo vigente. Esta última idea, también supone que lo fantástico no es un oponerse a lo racional, sino que es un elemento de intercambio dinámico entre hombre y mundo, presente en todo tiempo de la historia y no nacido solo a partir del pensamiento ilustrado. Arendt analiza la calidad abstractiva del lenguaje a través de las reflexiones kantianas hechas en la *Crítica de la razón pura*. Para Kant, la capacidad de nombrar supone la capacidad de representar *alejados de lo concreto*. Este “esquematismo del intelecto” hace posible, de acuerdo con Arendt, la posibilidad de admitir la facultad del espíritu para “tratar con invisibles”. “Por tanto deberíamos ser capaces de “intuir”, en el sentido kantiano, el carácter general de un objeto que nunca está presente a nuestros sentidos”¹⁰⁶

Llegada a este punto, Arendt afirma que ninguna lengua es capaz de satisfacer las necesidades de todo lo nombrable. La manera de solucionar este problema es, también universal: nunca es fortuito, ni arbitrario, ni emblemático (como en el caso de las convenciones matemáticas), es *metafórico*.

El lenguaje es metafórico hasta “el punto que expresa esas relaciones de las cosas que hasta entonces no habían sido aprehendidas y perpetúa su aprehensión”.¹⁰⁷ Esta forma de pensamiento es la única que hace posible especular (aunque Arendt también nos advierte del uso metafórico peligroso en las ciencias o en las ideologías), y acceder a lo abstracto a través de los sentidos (nuestra herramienta concreta de aprehensión del mundo). Las relaciones de la metáfora no son establecidas por semejanzas entre los objetos, sino por semejanzas entre las relaciones de los objetos, de manera que se pueden afirmar varios aspectos interesantes sobre ellas:

- a. Se utilizan metáforas para poder expresar o conocer lo que va más allá de la experiencia concreta, por lo tanto, su calidad en el acceso a lo metafísico es innegable, ciertamente, en lo permitido por la Metafísica, y sin la prescindencia de los sentidos.
- b. No toda metáfora lo es en realidad. Las llamadas metáforas lexicalizadas se han hecho parte del lenguaje cotidiano: ya no dicen nada. Arendt critica a Aristóteles haber colocado como ejemplos de metáfora a ese tipo de metáfora desgastada

¹⁰⁶ ARENDT, H *La vida del espíritu*. P. 123

¹⁰⁷ *Op. Cit.* p. 125

que se basa en la semejanza de la apariencia y no vincula lo concreto con lo abstracto.

- c. Las percepciones de la metafísica se obtienen “por analogía, que no significa ordinariamente la palabra, una semejanza imperfecta entre dos cosas, sino una semejanza perfecta de *dos relaciones entre dos cosas completamente desemejantes*.”¹⁰⁸ Este caso sería el de la metáfora que crea su semejanza

Esta última apreciación nos permite considerar el arte como una de las formas posibles de acceso a lo trascendente del espíritu humano, a lo que de suyo tiene este de inexpresable.

Arendt incluso va más allá del campo de la retórica para afirmar que la metáfora nace para el pensamiento filosófico. Es el “regalo” que le hace la poesía a la filosofía, y se encuentra expresada en textos como los platónicos en las alegorías. Esta vinculación con la filosofía traslada la metáfora del plano meramente retórico, al que la crítica del arte la sometió durante mucho tiempo, al plano de lo cognoscitivo, de una herramienta para llegar a intuir, especular, acceder a lo invisible. De este modo, “el mundo de las apariencias se introduce en el pensamiento”, y la teoría de los dos mundos deviene en engaño metafísico: “No hay dos mundos porque la metáfora los une.”¹⁰⁹

Arendt se ocupa de establecer la primacía de dos sentidos utilizados para la elaboración de metáforas-guía del pensamiento filosófico: la vista y el oído, las cuales, a su vez, generarán dos vertientes filosóficas distintas: la platónica-universal (vista) y la hebrea (oído). Ambas suponen una visión distinta de acceso a la verdad (considerando que esta exista como tal, en la medida en que puede existir, como aproximación o como intuición). Ahora bien, la filosofía occidental nos ha habituado a comprobar con la vista (sin hacer demasiado caso de la imagen del Homero ciego, o de la unión entre sabiduría y ceguera física): nuestras metáforas aluden al ver como verificación de verdad: “lo vi con mis propios ojos” “alumbra el pensamiento”. Es notable la aparición de todo un sistema metafórico a partir del privilegio otorgado a un modo de percepción. En el caso del oído se encuentra la importancia dada al “Verbo” y a las palabras bíblicas: “escucha Israel”.

Ahora bien, fuera del ámbito sensorial, se piensan conceptos abstractos. El medio que Arendt señala como el que hace posible que lo invisible se haga manifiesto en un mundo de apariencias es el lenguaje. Sin embargo, es evidente que las lenguas (todas) contienen vacíos que no permitirían hablar sobre todo lo que se podría hablar. Aun así, logramos comunicarnos, más o menos, efectivamente, y, más asombrosamente aun: logramos comunicar ciertos “inefables” (de acuerdo con los sentidos). Arendt afirma al respecto que es la metáfora la que ayuda a llenar estos vacíos, más claramente a “paliarlos”, porque implica correr riesgos: uno en el no reconocimiento de que es eminentemente especulativa¹¹⁰ y que no es capaz de producir una verdad, sino solo

¹⁰⁸ *Op. Cit.* p. 126

¹⁰⁹ *Op. Cit.* p. 132

¹¹⁰ Recordemos la noción de especulación de Gadamer. Asimismo, vale la pena, ya en el campo del arte, pensar en las pinturas y los niveles de realidad: una de ellas *Las meninas* ha servido de reflexión para otras

pensamientos, “no cogniciones o elementos sólidos del conocimiento que, una vez adquiridos, disiparían la ignorancia.¹¹¹ Este último punto es aún discutible porque, según lo que el mundo permite o da acceso, también el milagro, la epifanía y la iluminación son verdades que no son cognitivas, aunque para expresarlas se tenga que recurrir a las palabras. Otra posibilidad es que las iluminaciones, las epifanías o el milagro se expresen a través de canales más ambiguos: metáforas, símbolos, alegorías que pueden no ser palabras. De esta manera, tenemos, cuando menos, “la idea de”. Cabe acotar que “nuestro” mundo metafísico también está circunscrito a nuestras limitaciones y que, por tanto, sus revelaciones son siempre aproximaciones más o menos certeras.

Según Arendt, la filosofía ha escapado del engaño de la ciencia (en algunas de sus construcciones mentales) al llamar a aquello que no explica “inefable”, lo cual hace que Aristóteles (y luego a su modo Nietzsche y Heidegger) desconfíen de lo que se puede expresar con claridad en el discurso. Sin embargo, esto que resulta tan costoso para la filosofía, es la razón de ser del arte: el arte es la posibilidad de lo inefable,¹¹² y su expresión es el intento de dar un sentido a esa inefabilidad sin caer en el nihilismo.

En esta idea se reúnen lo que Arendt encuentra como equivalencias de los límites de la filosofía (occidental y hebrea): la inefabilidad occidental es la invisibilidad hebrea: no hay posibilidad de representar una voz que solo se manifiesta como voz, que no sea símbolo (En *La Biblia*, zarza ardiendo sin consumirse representando a Dios), ni posibilidad de hablar de lo que no se percibe, salvo a través de la metáfora que establece un puente intuitivo entre dos “apariencias”.¹¹³

Lógicamente, esta reflexión sobre las posibilidades del arte es nuestra. Arendt manifestará que toda metáfora es una búsqueda de solución, porque nace de los sentidos. Son extrañas las metáforas basadas en analogías de lo invisible a lo invisible. Para Arendt, esencialmente, la única sensación del espíritu es la de *estar vivo*, y esa idea constituye el deleite de la verdad (aunque el modo fantástico encuentre productiva incluso la duda sobre tal certeza: “Las ruinas circulares” de Borges). Por ello, Arendt afirmará: “sin el soplo de vida el cuerpo humano es un cadáver; sin el pensamiento, el espíritu humano está muerto”¹¹⁴ El pensamiento para Arendt no es rectilíneo sino circular, y la metáfora una forma especulativa y no cognitiva (aunque antes hemos sugerido la posibilidad de que sí lo sea, en cuanto a su uso no metafísico), sin embargo,

teorías sobre la realidad. En una de ellas aparece una ventanita a través de la cual se observa un cielo estrellado, un pintor que realiza un cuadro sobre el cielo, de espaldas a la ventanita. La pregunta relevante es: ¿Cuál es la verdad? ¿La de la ventana, que supone un mirar desde adentro algo que está fuera de nosotros, o la del pintor que especula sobre algo que no ha visto, pero que, bajo la intuición creativa, ha delineado casi con idéntica perfección?

¹¹¹ *Op. Cit.* p 136

¹¹² En este sentido están emparentados ciencia, arte y fe: buscan lo mismo, comparten un medio comunicativo (sea o no lingüístico), llegan a intuiciones parciales que se “resisten” a ser límites y reconocen su inefabilidad ante determinadas “sospechas”. Sin embargo, los tres son expresables bajo términos simbólicos y metafóricos (luego, intentará de probarse que también la alegoría es útil) como un medio de volver accesible el mundo de lo invisible (imperceptible) al ‘seguro’ mundo de lo sensible.

¹¹³ Desde nuestra humanidad, incluso lo “ideal” es aparente: no podría afirmar con certeza aun si aquello que presiento como ‘modelo de’ sea efectivamente el modelo de un “algo”.

¹¹⁴ *Op. Cit.* P. 146

incluso, para llegar a esta última conclusión, que es la afirmación de la “no verdad”, Arendt ha utilizado el lenguaje, y con él, la metáfora de la finitud. La verdad universal de Arendt, como en el caso de la universalidad de la lingüística gadameriana, son sus límites y sus herramientas de autodeterminación para ir más adelante. En esta investigación queremos dar cuenta de las metáforas que van más allá de la especulación y encuentran su sentido develando realidad. Queremos también reafirmar que la metáfora del texto fantástico puede partir de una especulación iluminadora para luego llegar al descubrimiento de la realidad; y, como signo, unificado por la semejanza que crea, se hace parte de la realidad convirtiéndose en un elemento esencial para que el pensamiento sea expresado y validado. Lógicamente, no basta nombrar” o “pintar” para dar cuenta de un mundo inaccesible: se tiene que interpretar y comprender que el mundo que vivimos es solo una partícula de la historia, nunca, por tanto, completado. En ese sentido, son muy pocas las verdades que pueden afirmarse, más claramente, solo aquellas en las que se cierra el “círculo de la verdad” (que ya hemos explicado antes).

La relación que postulamos -llegados a este punto de nuestras reflexiones- es la de una realidad que cierra “círculos de verdad”; y la de una realidad que se define como *posibilidad*. No pretendemos definir lo real, sino solo afirmar que el arte, a través de la metáfora, puede ampliar el concepto de aquello que con cierta soberbia llamamos realidad. No hay escepticismo. Lo que hay es la conciencia de que existe una realidad (aunque esta parte de la solo “conciencia de estar vivo”) y que el arte (a través de la metáfora) la devela y la amplía mediante la iluminación de zonas oscuras o el aporte de referentes a lo solo pensado.

2.6.5. Aportes de las ideas de Ricoeur al vínculo metáfora-realidad

Procedimientos de validación de la “realidad metafórica”

Metáfora y referencia

Ya hemos indicado en el apartado anterior que, si queremos defender la idea de que el contenido metafórico es susceptible de producir, acercarnos a o ampliar la realidad, debemos partir de la consideración de que la analogía presupuesta en la metáfora es una analogía válida. Para considerarla válida, la semejanza inicial planteada en ella, debe serlo. Pero, ¿por qué es fundamental que la semejanza exista? ¿Cómo se valida la semejanza establecida por la analogía? Ricoeur aporta al respecto:

El error inicial de la argumentación contra la inclusión de la semejanza en el estatuto lógico de la metáfora es creer que las nociones de tensión, de interacción, de contradicción lógica hacen superfluo todo rol de la semejanza (...) la semejanza, si está para algo en la metáfora, debe ser en carácter de la atribución de los predicados y no de la sustitución de los nombres. Lo que hace la nueva pertinencia es el tipo de “proximidad” semántica que se establece entre los términos a pesar de su “distancia”. Cosas que hasta entonces estaban “alejadas” de repente parecen “cercanas”.¹¹⁵

¹¹⁵ RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*, Buenos Aires, Ediciones Megalópolis, 1977,.470 pp, Cit. P. 106

Como vemos, lo interesante de reconocer una semejanza inicial es la de poder concluir, luego, en las otras semejanzas no perceptibles de modo inmediato. El argumento en contra supone preguntar por la razón que valida una semejanza. Hemos dicho ya que compartir la semejanza con otro la hace objetiva, pero quizá esto no baste. Resulta necesario considerar que el procedimiento analógico existe como una herramienta natural del razonamiento. La observación de proporciones, semejanzas, analogías previas perceptibles y verificables son las que hacen dar el salto de lo que inicialmente fue “de concreto a concreto” hacia lo “de concreto a abstracto”, a fin de proponer teorías (hipotéticas siempre) o ciencias que parten de nociones verificables para llegar a lo que no puede ser verificado de modo inmediato, pero sí propuesto: la Teología, la Física especulativa, las nociones matemáticas ideales. En el texto fantástico el salto estaría representado por la relación analógica que parte de elementos conocidos relacionados con elementos desconocidos análogos a los presentados como conocidos. De allí el choque que se percibe entre la realidad aparente y el hecho fantástico en los textos del modo fantástico.

Resulta explicable la necesidad, nuevamente lo afirmamos, de que el texto fantástico presente -en sus contextos narrativos- una realidad conocida y cotidiana (familiar al lector, a su época); característica que por otra parte señalan la mayoría de teóricos de lo fantástico, pero la finalidad de su presencia marcada es, para nuestra hipótesis, otra: no es para producir ambigüedad, sino, todo lo contrario, para esclarecer (situar el cono de luz) aquello conocido desde lo cual se accederá a lo que se percibe como desconocido: es la afirmación de una *hiperrealidad*. Es de esta manera cómo debe ser entendida la funcionalidad de realidad producida por lo fantástico y no desde un posible juego indeciso entre dos ‘realidades’ para hacernos dudar de la que nos es conocida. Esta es una de las ideas más importantes que quiere probar este trabajo.

Resulta interesante también la consideración propuesta por Ricoeur de que en la metáfora hay relación, pero no mezcla. Si aplicamos la afirmación anterior al caso del texto fantástico, diríamos: Gregorio Samsa “es” y el insecto “es”. No realizo verdaderamente una sustitución de los semas de Samsa por los semas del insecto. En realidad, para que el texto fantástico adquiera el sentido que necesita como ampliador de la realidad, se debe mantener la idea de que lo que hay es un enriquecimiento conceptual que a su vez produce en su interacción multiplicada un signo nuevo que es “Gregorio Samsa - insecto”, con -también- todas las particularidades individuales de Samsa, y todas las de insecto (quizá visto en una pintura, el resultado quedaría más claro). No es pues, una sustitución en la que Samsa “dona” parte de sus atributos para reemplazarlos por los de un escarabajo, ya Kafka ha dado muestras de que *no* se trata de un escarabajo: piensa, es enorme, tiene sentimientos, le queda como recuerdo de su vida pasada el cuadro de la dama que protege, etc. No se han sustituido, se han ampliado las posibilidades de lo que se puede predicar de los elementos inmiscuidos en la relación metafórica. Ahora bien, esta metáfora solo encuentra la semejanza desde la que parte su plurirrelacionalidad en el contexto especialmente creado en el texto fantástico. Es con la ayuda de este, que el receptor le presta su sentido y lo completa junto a la propuesta del emisor. Lógicamente, la metáfora no tiene por qué

revelar toda la solución de su “enigma” al receptor en una sola época o en un solo contexto de interpretación; se trata siempre de una posibilidad abierta:

No es por un efecto de negligencia que Aristóteles designa lo “semejante” como lo “mismo”: ver lo mismo en lo diferente, es ver lo semejante. Pero, la metáfora revela la estructura lógica de lo “semejante” porque, en el enunciado metafórico, lo “semejante” es percibido *a pesar* de la contradicción. La semejanza es entonces la categoría lógica correspondiente a la operación predicativa en la cual el “volver próximo” encuentra resistencia del “ser alejado”; dicho de otra manera: la metáfora muestra el trabajo de la semejanza, porque, en el enunciado metafórico, la contradicción literal mantiene la diferencia; lo “mismo” y lo “diferente” no están simplemente mezclados, sino que permanecen opuestos. Por medio de este trabajo específico, el enigma es retenido en el corazón de la metáfora. En la metáfora, lo “mismo” opera *a pesar* de lo “diferente”.¹¹⁶

En un ejemplo sencillo: "Su cabellera rizada era un océano de oleaje oscuro" tenemos que la metáfora se ha creado por la relación de elementos de definición en las palabras *cabellera* y *océano*. He recurrido a elementos como: "Abundancia, ondulación, movimiento, etc." Aquello que he hecho es relacionar -por semejanza (real, en este caso, perceptible)- la tangibilidad de los rizos de una cabellera, por el movimiento intangible del oleaje, que en la resaca forma una especie de rizos. En síntesis, se cumple la condición de que lo mismo opera a pesar de lo diferente: existe, al menos, un sentido de “lo mismo” y, de hecho, la cabellera y el océano son diferentes.

Ricoeur agregará más adelante que, en la metáfora, el sentido no es el enigma mismo sino la “solución del enigma”¹¹⁷, la “instauración de la nueva pertinencia semántica”. Respecto de este punto, habría que pensar si el relato fantástico es la presentación del enigma o la presentación de las soluciones posibles a una percepción insuficiente de la realidad que, en la medida en que es insuficiente, deja vacíos, zonas oscuras, perceptibles como enigmas. En nuestra hipótesis, ambas respuestas son válidas según se construya el texto fantástico. También, lógicamente, es posible que el texto fantástico produzca lo que algunos autores denominan “la desesperanza tranquilizadora”, la que en este caso se produciría con la admisión de lo absurdo o la admisión de la inutilidad de plantearse la espera de un “conocimiento” que va más allá del conocimiento humano partiendo desde lo humano. Desde ese punto de vista, el absurdo admitido por la literatura fantástica se vuelve una respuesta trascendente, como, de hecho, parecen confirmar obras del tipo *El Proceso* o *El Castillo* de Kafka, el primer texto nos sumerge en un mundo en el cual la ley ha sido perturbada al punto que sus resoluciones resultan absurdas; en el segundo libro, se trata de plantear una sumersión extraña en el tiempo (que no discurre) y cuyo efecto se consigue por la aparición de contextos peculiares (piénsese en la habitación del artista en el mismo texto citado). Este aspecto, nos coloca en una situación de dominio, análoga a la de Sócrates, al afirmar: “que se sabe que no se sabe nada”.

2.6.5.1 El debate entre semántica y semiótica

¹¹⁶ RICOEUR *Op. Cit.* p. 320

¹¹⁷ Recordemos la propuesta de “caso” y “adivinanza” de Irene Bessièrè.

Adoptemos el lenguaje de Max Black (...) la palabra sigue siendo el "foco", aun cuando requiera el "marco" de la frase. Y, si la palabra sigue siendo el soporte del efecto del sentido metafórico, es porque, en el discurso, la función de la palabra es encarnar la identidad semántica. Pero es esta identidad lo que la metáfora afecta.¹¹⁸

En esta sección, Ricoeur afirmará como hipótesis que la semántica del discurso no puede reducirse a las unidades léxicas: la suma de las partes no da como resultado el todo. Si se ahonda en esta idea e, incluso, se siguen estrictamente los lineamientos de la lingüística, no puede negarse que una unidad encuentra su sentido en un nivel superior, de esta manera, la palabra solo encuentra su sentido en la frase (dejemos un poco aparte las interjecciones o las palabras dichas en una situación muy contextualizada). Una unidad superior no es una palabra más larga, así como las letras que conforman a una palabra no son letras más letras. Las unidades superiores tienen cualidades distintas que trascienden a las del nivel inferior.

Para dar cuenta de esta teoría y de esta distinción (entre semiótica y semántica, Ricoeur toma parte de los estudios de Benveniste, a quien citaremos: "La frase es la unidad del discurso (...) La frase es creación indefinida, variedad sin límite, es la vida misma del lenguaje en acción."¹¹⁹ Y se produce *necesariamente* en un contexto de verdad (si este criterio se aplica a lo fáctico). Si trasladáramos este problema al ámbito literario, ya entraría en juego el problema de *la verosimilitud* (habría que preguntarse hasta qué punto la ciencia no plantea del mismo modo sus teorías bajo el nombre de "proyección"), así su grado exacto puede determinarse también por el grado de su verosimilitud, y su verosimilitud depende, no *solo* de la pericia que tenga el poeta para engañarnos o iluminarnos (Aristóteles justamente criticará las malas metáforas y las metáforas que conducen a engaño), sino de la capacidad para establecer relaciones verosímiles abstractas (X:Y) a través de la relación verosímil concreta de la que ha nacido la base A:B de la metáfora analógica. O, si se prefiere, a partir de una relación abstracta validada.

Nos resulta particularmente productiva la nota de Benveniste, porque nos hace recordar a la hermenéutica de Gadamer en la parte referida a la "creación" constante, de sentidos obviamente, y porque, además, podemos considerar que solo el diálogo es el encargado de colocar las palabras en contextos de enunciación concretos e *interpretables* infinitamente (de acuerdo con el criterio de *necesidad* gadameriano, esta vez aplicado a la comunicación efectiva).

¹¹⁸ RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*, Buenos Aires, Ediciones Megalópolis, 1977, 470 pp, Cit. P.

106

¹¹⁹ *Op.Cit.* p. 108

Una vez planteada esta dicotomía (con fines funcionales), Ricoeur, como Benveniste, vinculan la palabra al campo de la semiótica y la metáfora al campo de la semántica. A partir de esta división, Ricoeur plantea distinciones a través de parejas:

1. La lengua es un sistema; todo discurso es un acontecimiento que se deja comprender como un sentido. En el caso del significado nos movemos dentro del sistema y eso compete al signo, a la semiótica; en el caso del discurso, entramos en el sentido y la intención, eso compete a la semántica.

2. En el lenguaje, la función identificante se refiere a lo particular, y, por ende, a lo que se puede aplicar criterios como los de error y verdad en un sentido: 'Juan', 'unicornio', 'Lima' pertenecen a este orden del discurso. La función predicativa corresponde a lo inexistente, pues apunta a lo universal. Dicho en términos más simples: las palabras tratan de apuntar a una sola cosa (salvemos las excepciones de la homonimia), y es en el discurso el lugar donde se precisa su "apuntar a una sola cosa"; la predicación es genérica, aunque solo se produzca en un *acto de enunciación* particular. En ejemplos: si digo "Luis es obeso", 'Luis' tiene un referente particular (ya en la frase), la frase un criterio de verdad o falsedad (de acuerdo con sus circunstancias referenciales particulares de enunciación), pero el predicado "obesidad" puede aplicarse a "n" lexemas (esto, también, de acuerdo con sus circunstancias de enunciación).

3. Hablar de la distinción entre sentido y referencia solo compete a la frase. Puede haber sentido sin referencia (en este punto habría que añadir que la metáfora del texto fantástico es una propuesta de referencia a ser aceptada), esto es perfectamente distinguible en la frase (y estamos siguiendo estrictamente a Ricoeur en esto, sin destacar desacuerdos posibles). En tanto, la semiótica solo corresponde con relaciones intralingüísticas, la semántica establece una relación entre el lenguaje y la referencia -una vez establecidas las lenguas-; con ello, el "lenguaje sale de sí mismo" (...) y se vuelve en mediador entre el hombre y el mundo (...) integrando el hombre a la sociedad ..."¹²⁰

Obsérvese la importancia de esta noción dentro de una hermenéutica y el diálogo, y la interpretación de sentidos de esta: solo la frase permite el intercambio de ideas, el acuerdo sobre "la cosa", la integración entre sociedades. Ahora bien, ¿qué tipo de frases de preferencia? A esa pregunta hemos intentado dar una respuesta en el análisis de las metáforas y los símbolos en el arte (el símbolo será parte del tercer capítulo de esta investigación).

4. Las relaciones paradigmáticas (principalmente: género, número, declinaciones) se refieren al orden del discurso; las relaciones sintagmáticas pertenecen al orden de lo semántico. Esta última afirmación tiene implicancias enormes para una teoría de la metáfora (interactiva), porque esta, ya no estará del lado del paradigma (dentro del cual funcionaria con un enfoque sustitutivo), sino del lado del sintagma, sin renunciar al valor de las palabras que la constituyen. Esta necesidad de "literalidad" inicial de la interpretación de la metáfora corresponde a la semántica; el segundo momento iluminador -en enunciación- corresponde a la semiótica.

¹²⁰ *Op. Cit.* P 117

2.6.5.2. Metáfora y referencia

Contribuciones del “Séptimo estudio” (pp. 325 - 379)

En este estudio, Paul Ricoeur examina el problema de la metáfora a partir de la relación de esta con la referencia. Si bien es cierto, la metáfora no se encuentra ligada exclusivamente al discurso literario, es en este campo de estudio y análisis en el que la pregunta por la referencia se vuelve más problemática, por el hecho de que es difícil responder (en los ejemplos literarios) sobre la existencia de ‘seres’ como “el Quijote”, un “unicornio”, o, más aún, por aquello a lo que refiere un poema simbolista o un texto con un valor interpretativo de símbolo: ¿es la *Metamorfosis* de Kafka un texto en el que Gregorio Samsa refiere a ‘algo’?, o bien, y más complejo aun en su respuesta: ¿es *todo* el texto un referente de sentido que se expresa mediante un ‘algo’ en el mundo?

En buena parte de los estudios literarios se habla de la función metafórica en el lenguaje cotidiano como parte de la superación de “vacíos léxicos”, así se llega a la noción de metáfora lexicalizada o metáfora “improductiva”. Ejemplos de este tipo de metáfora son de uso cotidiano en el lenguaje coloquial: se habla de “hacer *la cola* en la ventanilla de pago” o de “este es un *animal* manejando” o de “ha *bajado escalones* con esa conducta”; como se ve estos casos, aparentemente, solo están ayudando a llenar efectivamente vacíos semánticos o ‘emotivos’, pero no constituyen la esencia de la metáfora¹²¹. Otra hipótesis más tentadora es la de suponer que la metáfora es un tipo de *discurso* especial, en el que el referente, por el momento, constituye un “problema en suspenso”. No obstante, es necesario añadir que, incluso las metáforas lexicalizadas, pueden encontrar en semas no actualizados, un uso novedoso dentro de determinado contexto de enunciación, manteniendo así también un “sentido en suspenso”.

Es en este punto en el que encontramos el séptimo tratado de Ricoeur. Para el autor, el problema de la referencia puede plantearse desde dos niveles: el de la semántica, en cuyo caso compete a entidades del rango de frase; o desde la hermenéutica, en el que supera el rango de la dimensión de la frase, que es cuando el análisis adquiere realmente nivel de problema. En este sentido se debe tomar en cuenta que la metáfora puede ser exitosa, tanto vista individualizada en un contexto de realidad, como vista dentro del marco de enunciación de un texto, sea este breve o extenso.

Cuando el problema se adscribe solo al nivel semántico, se reduce a un juego entre significantes y significados, y solo interesa la operación predicativa. La diferencia relevante corresponde a distinguir entre semiótica y semántica; en el primer caso, se trata solo de permanecer en el nivel del signo; en el segundo caso, el discurso refiere a

¹²¹ Recordemos que, para autores como Nietzsche, el lenguaje en realidad ha sido en sus inicios metafórico, y que lo que conocemos como nuestras lenguas son metáforas desgastadas que alguna vez tuvieron “vida”, y que, al convencionalizarse, perdieron su carácter productivo relacional. Aunque nosotros reafirmamos que, ya perdido su sentido inicial, conforman signos particulares para la recontextualización en otro momento histórico del discurso.

las cosas, es decir, a la referencia. La referencia es, por tanto, un problema semántico (la palabra convoca; la frase refiere).

Pero, para Ricoeur el problema no se detiene en esta distinción básica: “La semiótica, en tanto se mantiene en la clausura del mundo de los signos, es una abstracción de la *semántica*, que pone en relación la constitución interna del sentido con el objetivo trascendente de la referencia”¹²²

A la anterior distinción planteada por Benveniste (y que Ricoeur utiliza), se agrega la realizada por Frege (dentro de los límites de su teoría analítica): la distinción entre sentido “es *lo que* dice la proposición” y la referencia o denotación, “*aquello sobre lo que se dice* el sentido”. “Aquellos (...) que es necesario pensar, dice Frege, es el lazo regular entre el signo, y su sentido y su denotación. La denotación se refiere a la referencia, es el “objeto”, susceptible de tener más de un signo.¹²³ Queremos trasladar esta definición a nuestra investigación respecto a lo que *dice* la metáfora como signo complejo y lo que *dice* en una situación particular, en el caso del modo fantástico, añadiendo referentes al mundo (el signo complejo sería el texto completo, añadido como objeto, también, al mundo físico). Cabe añadir, que algunas metáforas pueden funcionar fuera del texto, pero solo en el caso de que el contexto de lo real permita su objetivación por medio de al menos dos sujetos.

En realidad, y según el punto de vista de Ricoeur, las dos ideas sobre la referencia, planteadas por Benveniste y Frege son complementarias: en tanto una parte por composición sintética (del nombre propio) hacia la proposición; la otra desciende, por composición analítica, desde el enunciado hasta la palabra. Las dos consideraciones sobre la referencia hacen aparecer dos elementos interesantes para el estudio de una perspectiva completa de la referencia: el *objeto* si uno piensa en el referente del nombre; y el *estado de cosas* si uno considera el referente de todo el enunciado. En el caso del modo fantástico, existe el descubrimiento de la realidad develada o creada; y su situación en el mundo, es decir, expresada y convincente para, al menos, dos conciencias.

Hasta este punto, nos movemos, más o menos, cómodamente, dentro de los límites de la semántica. Cuando la referencia está dedicada a elementos mayores, como el texto, el campo de estudio ya no compete solo a la semántica sino a la hermenéutica. Para la semántica, la frase es la primera y última entidad; el texto la rebasa. En el caso de la metáfora, solo habrá que especificar que esta debe ser abordada, como *signo abierto*, por la semántica; y como conformadora de un *objeto nuevo del mundo*, por la referencia.

Al hablar de texto, tenemos que considerar ya otras categorías: el texto, en cuanto *obra*, hace ingresar categorías prácticas como las de *producción* y *trabajo*. El *trabajo* en el texto es la *disposición* (su composición) del mismo. Pero, sabemos que, además de la

¹²² *Op. Cit.* p. 326

¹²³ *Op. Cit.* p. 326 – 327 Aunque no existe, según la teoría lingüística, sinónimo perfecto; se cumple la condición de que rojo y colorado, y perro y can refieren a un mismo objeto.

disposición, el texto contiene lo que Ricoeur denomina "mundo de la obra". Al responder a la pregunta por la referencia podríamos continuar dentro del esquema freggeano y decir: "... la estructura de la obra es su sentido, el mundo de la obra es su denotación"; pero esta constituye solo una primera aproximación. Como *denotación*, en nuestra tesis, entendemos el aporte de la metáfora al mundo como objeto creado para iluminar zonas oscuras o inexistentes en el lenguaje común. El mundo de lo connotativo trasciende a la referencia de un objeto particular y supone la creación y el aporte al mundo de nuevos objetos.

La diferencia entre Benveniste y Fregge es que el primero habla de 'signo' como palabra; mientras que el segundo remite el signo a enunciados que van desde la palabra hasta la frase. De este modo, la denotación para uno es el referente de un signo, en tanto que para el otro lo es también una combinación de signos (pensemos en una frase como "la manzana verde"). Asimismo, es necesario anotar con Ricoeur que la búsqueda del conocimiento ampliado es la que nos impulsa a pasar del sentido (signo) a la denotación (referencia) y movernos dentro de estas dos categorías. Esto es notorio, comúnmente, más en las metáforas lexicalizadas, que, en nuestra teoría continúan latentes -no muertas- en un estado de suspensión hasta hallar un novedoso entorno de enunciación que las active o "despierte".

Es en este momento en el que la hermenéutica toma la palabra y se convierte en la "teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo al cual ella se refiere en virtud de su "disposición", de su "género" y de su "estilo".¹²⁴ Recordemos en este punto que, si bien tratamos sobre la obra, entendemos que la obra del texto fantástico, casi siempre está iniciada por una metáfora densa productora de plurisignificaciones.

Sobre las obras llamadas "literarias" (el texto eminente para Gadamer), Ricoeur dirá que -si se sigue únicamente el modelo freggeano- estas constituyen tipos de discurso que no tienen denotación, sino solo connotaciones. Esta conclusión no le resulta satisfactoria; por ello, otro objetivo que se plantea es el de abandonar la idea de que solo los enunciados científicos denotan. Para ello se plantea un análisis más complejo de la referencia (superando al primero que había dado, y para el cual, todo sentido requiere una referencia o denotación). Esta idea la enuncia así: "Por su propia estructura, la obra literaria solo despliega un mundo bajo la condición de que quede suspendida la referencia del discurso descriptivo. (...) en la obra literaria el discurso despliega su denotación como una denotación de segundo orden, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden del discurso."¹²⁵ En este caso, podemos hablar de objetos creados, nuevos para la realidad, ya que la denotación de segundo orden nace de las ruinas de la denotación primera, no en el sentido de que quede anulada totalmente, sino, en el sentido de que queda alejada momentáneamente de su ser primario.

El paso que inmediatamente da Ricoeur es el de preguntarse si las soluciones aplicadas al problema de la metáfora pueden explicar -en el nivel del texto- lo que constituye la "referencia suspendida" y la "referencia desplegada". Esta pregunta es válida en tanto

¹²⁴ *Op. Cit.* p. 330

¹²⁵ *Op Cit.* p. 331

que la metáfora encuentra su sentido sobre las "ruinas del sentido literal". Si es así, podría hablarse de que la referencia metafórica se constituye a partir de las ruinas de la "referencia literal". Dicho más sintéticamente: la denotación literal suspendida libera la denotación de "segundo orden" que es la denotación metafórica. Sobre si en este proceso se están complicando nuestros significados de 'mundo', 'realidad' o 'verdad', es un problema que no preocupa a Ricoeur de momento, en tanto que estos conceptos, incluso, en el lenguaje más puramente denotativo (en sentido primario) no son tampoco claros. En este punto Ricoeur establece el lazo entre metáfora y referencia. En tal sentido se refuerza la relación entre metáfora y mundo creado. Para hablar de realidad creada, habrá que superar el ámbito semiótico para trasladarnos al campo de las *imágenes compartidas prelingüísticas* de las que ya se trató antes y de las que se tratará con más argumentos más adelante.

Ahora bien, el significado metafórico (y ya se había hablado acerca de que una unidad de un nivel inferior halla su sentido en una unidad mayor, y, justamente, esto es lo que la define) solo puede hallarse a través de la mediación de la obra (unidad mayor: textual). Pero, la estrategia del texto poético parece ser justamente la de constituir un sentido que intercepte "la referencia, y, en el límite, realice la abolición de la realidad" (recordemos que hay dos niveles). Esta abolición de la realidad se halla presente en el texto fantástico cuando este la relativiza al contacto con entes nuevos, pero, lógicamente o verosímilmente, admisibles.

Creemos que se trata, pues, de "construir" nueva realidad: si la metáfora *crea* las semejanzas, ¿no es válido pensar, a su vez, que el texto *crea* su referencia, y que, por tanto, la realidad se *alimenta* con el mundo del texto? Incluso, en términos simples, el libro, la obra como objeto añadido al mundo, como objeto y sin haberla leído, ya amplía la realidad, en tanto que alguien refiera a este. Esta ampliación de lo real se presenta en términos muy simples para los cuales nadie afirmaría la no existencia de un "objeto" nuevo "lanzado" al mundo, inclusive, previamente a su lectura y consecuentes interpretaciones.

En este punto, habría que detenerse y analizar a la luz del ejemplo presentado por Ricoeur (tomado de los cuentos de hadas mallorquinos): "Esto era y no era" el problema de la referencia. Al parecer, la crítica antes que "ambigüedad" ha querido ver la "ruina" de la referencia. Al considerar la poesía (y todo texto literario) un "objeto" (de modo análogo a la escultura), mediante la fusión o constructo del material (la presencia contundente del objeto como tal), el texto se vuelve una suerte de ícono de sí mismo, "el poema es". Si esta última afirmación se ve desde un punto de vista reductivista, la poesía no tiene nada qué decir sobre el mundo (y esta reflexión ya es nuestra); en cambio, en tanto que se mantenga la noción gadameriana de "palabra" y "texto eminente", creemos que se puede afirmar, junto con los cuentos mallorquinos, que la poesía *es* objeto creado para la realidad en sí misma; pero, también "*no es*" solo un ícono de sí misma (como ocurriría en el caso de las alegorías), sino también, interpretación de la realidad y, por ende, proceso hermenéutico que interpreta la realidad una y otra vez: si esta última afirmación es cierta, el texto poético tiene que *referir también a la realidad*, sin dejar *de ser*. Es decir, "*es y no es*", y *es*, en ese ámbito, en el que encuentra su riqueza real. Estas mismas nociones son productivas para el modo fantástico, en el

que, además, pensamos, es el texto en el que la metáfora despliega su máxima riqueza, no por el número de interpretaciones posibles -el texto lírico tiene lo suyo-, sino por el tipo de sentidos que proporciona: sentidos en los que el lector es llevado al límite de su eje céntrico de realidad, es decir, a lo más alejado de sus creencias (que lo tranquilizan) para transformar este en un nuevo centro de creencias, es decir, una apertura al mundo que cambia la posición de algunos de los objetos conocidos hasta entonces.

2.7. Metáfora y realidad – Garrido-Maturano y una dinámica entre emisor y receptor

Hemos estado tratando el tema del vínculo metáfora - realidad asumiendo como válida la posibilidad de que la metáfora sea un vehículo ampliatorio del conocimiento (y el conocimiento es parte de lo real). Sin embargo, hemos tratado el tema asumiendo que es posible plantear como válida la analogía desde la cuál parte la riqueza de la metáfora, sea esta por semejanza o por relación o porque la metáfora “crea” ella misma su semejanza entre dos desemejantes.

Queda fuera de duda el hecho de que la metáfora “crea” conceptos; pero ¿son estos reales? ¿Quién determina su realidad? Es la pregunta que ha venido acompañándonos a lo largo de esta investigación. Ángel Garrido-Maturano en su artículo “El decir de la metáfora” nos da luces sobre estas delicadas relaciones que, si bien parten de nociones filosóficas, resultan perfectamente aplicables al fenómeno del texto fantástico. Resulta interesante, por ejemplo, acoger la noción de sentido que el autor toma, a su vez, de Heidegger en *Ser y Tiempo*. Esta noción es importante para poder establecer la relación entre metáfora y mundo:

Un enunciado tiene sentido cuando aquello que se dice resulta ser una articulación sintáctico-judicativa que se refiere al mundo en cualquiera de los cuatro fenómenos que se mientan con la palabra mundo...¹²⁶

El autor enumera una serie de nociones que funcionan como componentes de ‘mundo’; de todos ellos, el más interesante para relacionarlo con la metáfora es:

‘Mundo’ puede comprenderse en un sentido óntico (...) como aquello ‘en que’ un ‘ser ahí’ fáctico, en cuanto es este ‘ser ahí’, ‘vive’. ‘Mundo’ tiene aquí una significación preontológicamente existencial” [cita a Heidegger] A este mundo se refieren -consistiendo el modo de referencia en un proyectar o abrir un mundo, pero ahora en tanto plexo de posibilidades existenciales, en proyectar un mundo posible habitable a partir de la apertura de un nuevo modo de comprensión del ente, de un temple y de una articulación significativa de esa comprensión dispuesta -por ejemplo, las metáforas y las obras literarias. En tanto enunciados son articulaciones sintáctico-judicativas que proyectan o forman parte de la proyección de un mundo. Tienen sentido, pues se refieren al mundo: pero es un sentido prospectivo, pues no describen un “en que” fáctico, sino que lo proyectan ...¹²⁷

Y:

¹²⁶ GARRIDO-MATURANO, A. “El decir de la metáfora” *ARETÉ* Vol. VII No1, 1995 pp. 27 - 43

¹²⁷ Op. Cit. p. 30 - 31

Una metáfora emerge como sentido en tanto proyecta su referencia. El modo en que la metáfora proyecta esa referencia, es decir, ese modo de organizar al mundo, es lo que la define como metáfora...¹²⁸

Lo que resulta interesante de ambas citas es la consideración de que una metáfora, una obra literaria son entes prospectivos, esta proyección nos parece emparentada con la forma de funcionamiento de la analogía en la ciencia (se proyecta la analogía para generar conocimiento de lo no observable- abstracto a partir de lo observable-concreto). Además, la realidad, el mundo, admitiría este sentido, esta manera de construir mundos (aquí nos hallamos cerca de la concepción de Goodman en *Maneras de hacer mundos*), son “posibilidades existenciales”, y, como tales, como en el caso de la Ciencia, ampliaciones prospectivas (o, quizá, más que solo prospectivas) de la realidad, en otras palabras, hipótesis de lo no accesible o lo que no se conoce o lo que no se reconoce como real. Ahora bien, observamos en estas nociones, que Garrido-Maturano no contempla la posibilidad del objeto como ente fáctico, sino, únicamente, como proyección (un modo especulativo de las ciencias). Se tiene que dar el paso de la mera proyección al mundo creado. Este paso ocurre y es fundamental en nuestra tesis, pero hay que verlo a la luz de un mundo prelingüístico, tema que trataremos más adelante.

Asimismo, es interesante el vínculo entre metáfora y referencia: si asumimos que la metáfora lo es en tanto que refiere (y adquiere estatus de real para el mundo), entonces, lo es solo en tanto es reconocida como un “algo” del que puede predicarse. Con esto queremos decir, que puedo utilizarla para referirme a hechos reales que antes representaban una zona vacía u oscura de la realidad con enunciados como: “me siento Gregorio Samsa” o si se prefiere un enunciado menos personal: “esta es una cola kafkiana”. Vemos la posibilidad de la referencia a lo que antes se percibía como no-real, con adquisiciones que han partido de lo literario. De hecho, toda producción artística, se trate o no del texto de ficción fantástica, alimenta la realidad; la novedad de lo fantástico es que la alimentan de lo que se consideraba inexpresable, “irreal”. Lógicamente, se podría objetar que en este uso ya no son metáforas vivas, sino elementos lexicalizados; pero eso no es lo importante y, por otro lado, no se *sabe* el sentido que completará el receptor ni cuál será el último receptor. El enunciado (palabra, signo, metáfora, frase, texto) se está interpretando siempre; por tanto, está expandiendo la realidad siempre, aunque haya un primer momento de “creación-fuerza”.

Si no solamente admitimos que la ficción fantástica revela una realidad que habitualmente no se percibe (que está conformada por zonas “oscuras”), y consideramos que también *crea* mundos posibles, no podemos dejar de pensar que, en todas sus construcciones, debe referir, creando -al hacerlo- un sistema más o menos ordenado que se diferenciaría del ordinario en virtud de su capacidad de admitir la convivencia de lógicas diversas. De esa manera, elementos *extraños* (personajes como el Odradek kafkiano de “Preocupaciones de un padre de familia”) forman parte de la realidad, sea esta, considerada como una forma de simbolización o como una forma de ordenamiento de nuestras referencias o como una alegoría (propuesta que

¹²⁸ Op. Cit. p. 33

veremos al tratar el tema de la alegoría). Esto es, claro está, si consideramos a la realidad como un todo organizado de símbolos que están vinculados de distintos modos (tal vez, algunos modos paradigmáticos son muy amplios o todavía desconocidos, una vez conocidos, se entenderá la excepción no como una rareza, sino como “parte de”: estos paradigmas pueden ser amplios constructos de “símbolos mayores” que también otorgan sentido a la realidad) según sea nuestra relación (compartida, por cierto) con lo real. Ricoeur, respecto de este punto, también realiza un aporte interesante:

Así como el enunciado metafórico es aquel que conquista su sentido como metafórico sobre las ruinas del sentido literal, es también aquel que adquiere su referencia sobre las ruinas de aquello que podemos llamar, por simetría, su referencia literal. Si es verdad que el sentido literal y el sentido metafórico se distinguen y se articulan en una interpretación, es también en una interpretación que, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden, es liberada una denotación de segundo orden, que es propiamente la denotación metafórica.¹²⁹

Ahora bien, es importante añadir que para Ricoeur “si el enunciado metafórico debe tener una referencia, es por mediación del “poema” en tanto que totalidad ordenada, genérica y singular.¹³⁰ La cita resulta interesante para nuestro acercamiento a la metáfora en el texto fantástico, porque, efectivamente, *pensamos que es en la construcción, y bajo el modo de construcción del texto fantástico, como la metáfora se constituye con toda su capacidad vinculadora: “en relación” y prestando y prestándose elementos que la densifican y, a la vez, van “densificando” el texto fantástico. De esa manera la realidad-referencia es no solo descubrimiento, sino también ampliación, creación: (podría ser un sistema de macrosignos formado por signos más simples, que son difíciles de individualizar, pero construyen su sentido en un constructo mayor)*

Volviendo al trabajo de Garrido-Maturano, este enfatizará luego dos aspectos que apoyan aún más la idea de la relación entre metáfora y texto fantástico:

Prefiero decir que lo esencial de la atribución metafórica consiste en la construcción de la red de interacciones que hace de tal contexto un contexto actual y único. La metáfora es entonces un acontecimiento semántico que se produce en el campo de intersección de varios campos semánticos.¹³¹

La idea de la intersección de varios campos semánticos resulta muy productiva, porque supone la idea de posibilidades de relación *abiertas* en la realidad: limitar el desarrollo de una metáfora desviante, sería suponer que las posibilidades de combinatoria de los elementos reales es contabilizable (bastaría pensar en la infinitud de la noción del ser para desechar tal idea). Desde esa perspectiva, los vínculos planteados por una metáfora novedosa solo están como “a la espera” de encontrar sus múltiples sentidos (esto es, claro está, después de que alguna relación y, por ende, alguna semejanza ha sido validada por al menos un receptor) en algún momento o contexto que la realidad le provea. El texto fantástico en este aspecto cumple una función importante: provee

¹²⁹ RICOEUR, *Op. Cit.* p. 332

¹³⁰ *Op. Cit.* p. 332

¹³¹ GARRIDO-MATURANO *Op. Cit.* p. 44

estos contextos, los crea, los *facilita*, funciona como un acelerador de los procesos de creación o develamiento de la realidad al proveer contextos especiales que posibilitan el desarrollo más amplio de las relaciones más desviantes de las metáforas, más, al menos, que otros contextos limitantes como el de la ciencia, el habla cotidiana o, incluso, el mismo texto literario realista.

Así, la metáfora en el texto fantástico, se reinventa constantemente bajo un hilo conductor que no la limita, pero que tampoco la deja significar cualquier cosa. Pensamos que las metáforas que se proponen en el texto fantástico, además, suponen no solo el sentido de las palabras que están involucradas en la relación construida, sino también el modo cómo se relacionan con los referentes culturales de la época; por ello, los teóricos de lo fantástico insisten tanto en situar la realidad dentro del plano de “lo admisible en el siglo XXI, según nuestro mundo de creencias”. En realidad, el texto fantástico lo que hace es proponer una negación y una re-construcción del mundo, o un descubrimiento y una creación de relaciones nuevas, no solo en cuanto a la realidad-real, sino en cuanto a la realidad cultural constituida: esto solo es posible si se construye primero aquello que se quiere negar; una vez establecidos los juegos referenciales, culturales (la metáfora fantástica es “culturalmente” densa), se propone el juego del cambio de visión y se inician las relaciones metafóricas novedosas.

Pensamos que Garrido-Maturano, de alguna manera, establece un vínculo con las teorías sobre la creación de mundos posibles de Goodman¹³². resulta interesante vincular la idea de “proceso” metafórico (la metáfora como un ente fundante) con la “organización de lo real”, porque ello alimenta la idea de que la realidad no está constituida por una lógica, sino por varias, y que esas varias lógicas constituyen modos de ordenar y *comprender* lo real (ello nos coloca nuevamente ante el vínculo metáfora-conocimiento -o, si se prefiere, percepción):

Pero si la metáfora, siendo un sentido nuevo, puede ser a la vez una solicitud de sentido, ello se debe a que el sentido metafórico no es solo nominal: no se trata solo de una identificación repetible a partir de un conjunto de signos, sino también verbal-procesal, es decir, el sentido resulta, como dijimos del proceso de elaboración de un mundo, a partir de un modo de organizar y comprender lo dado. ¹³³

Ahora bien, hasta aquí tenemos la presencia de la metáfora entendida como un elemento dinámico, La metáfora, desde esta perspectiva, es la metáfora viva de Ricoeur, una metáfora que se “renueva” constantemente en las relaciones que propone.

Pero hemos dicho que la metáfora solo lo es en tanto *reconocida* como tal. El otro elemento importante que encontramos en Garrido-Maturano se vincula con dos ideas que nos parecen fundamentales para pensar en la validación de la metáfora: hemos dicho ya, que solo habrá metáfora si esta deja de ser percibida *como solo* subjetiva y

¹³² El desarrollo de este tema lo abordamos en el estudio del símbolo en la ficción fantástica.

¹³³ GARRIDO-MATURANO Op. Cit. p. 36

logra transmitir su sentido a otro. Si bien Garrido-Maturano no desarrolla este argumento como parte de la definición de la metáfora (algo en lo que nosotros sí insistimos), sí se coloca en el plano de una cierta estética de la recepción al vincular a un emisor y a un receptor que comparten la metáfora como sentido. Ello le da posibilidad de partir de una base objetiva, aun cuando se tratase de una metáfora muy desviante:

El sentido metafórico es, desde esta perspectiva, un sentido que se trasciende a sí mismo, y que solo al trascenderse hacia el otro, el lector, adquiere su vida metafórica...¹³⁴

Hacia el final de su estudio, Garrido-Maturano va más allá y, si bien su interpretación es ética, nos interesa en ella el tratamiento que hace de la subjetividad:

El Decir [de la metáfora] es entonces una donación de sí mismo por la cual la subjetividad, en base a su exposición al otro, significa más allá de su comprensión del ser como pura susceptibilidad, como pura entrega al otro, para que el otro asignándole la responsabilidad por él la constituya como subjetividad responsable...¹³⁵

Independientemente de la finalidad ética de la posición de Garrido-Maturano, resulta interesante la noción de “subjetividad responsable”; en realidad, desde nuestro punto de vista, el otro, el receptor, es el que le permite al “decir metafórico” no solo constituirse en sentido, sino también en conocimiento: las relaciones novedosas encontradas, son objetivadas por el receptor, que al compartir la metáfora ha compartido ya los referentes culturales de la época, y, al mismo tiempo, ha reconocido como *hipótesis posibles*, las otras relaciones potenciales y actuantes de la metáfora creada. Desde este punto de vista y para la literatura fantástica especialmente, los *conceptos de verosimilitud y de interpretación son fundamentales*: el emisor “contruye” el contexto de verosimilitud de su relación metafórica, y el receptor admite o no esta construcción y la interpreta de acuerdo con las claves abiertas (y, hasta cierto punto “didácticas”, en su síntesis cultural porque quiere o puede anular la realidad o la construcción cultural vigente para constituir otra) que le ha proporcionado el contexto de lo fantástico.

Resulta interesante reflexionar con Mary Hesse (“the Explanatory Function of Metaphor. En: *Logic, metodología and philosophy of science*) sobre la racionalidad, ya que justamente este parece ser el tema sensible entre la ciencia que quiere verificar y el texto fantástico, que pareciera querer desestabilizar siempre. Hesse dirá respecto de la racionalidad:

La racionalidad, dice Mary Hesse, consiste precisamente en la adaptación continua de nuestro lenguaje a un mundo en continua expansión; la metáfora es uno de los medios principales por los cuales esto se lleva a cabo.¹³⁶

¹³⁴ Op. Cit. p. 36

¹³⁵ Op. Cit. p. 36

¹³⁶ Hesse, M. Citada por Ricoeur en *La metáfora viva* p. 259

Así pues, el texto fantástico solo está revelando un nuevo modo de considerar la realidad (que se expande, como un copo de algodón en diversas telas impensables antes de verlas), un modo de aproximación inevitable en un mundo que se comporta de manera inesperada y que parece no responder a los parámetros de control de una sola lógica vigente.

Lógicamente, existen metáforas que se perciben como más válidas desde el punto de vista de la ciencia (por su calidad de poder ser remitidas a fenómenos observables, en muchos casos), y, otras que se perciben como “audaces”. Sin embargo, en todas aquellas que postulan una proyección de A:B (conocido) a X:Y (desconocido) solo puedo *especular*: si existe una Vía Láctea y *veo una estrella* como el Sol, entonces es factible suponer que existen otros planetas dando vueltas alrededor de estrellas análogas (estas respecto del nuevo Sol y la nueva Vía láctea son los ignotos “x” e “y”). Así como puedo sostener que si A es análogo a B y C es análogo a D en su comportamiento, y el producto de la relación de A y B es como el producto de la relación C:D, es esperable que la naturaleza de D sea como la de B. Aunque no parezcan similares, estos casos son equivalentes a una metáfora como “La ausencia es una sombra blanca”, solo que esta parece no contener puntos de partida conocidos. Sin embargo, no debe olvidarse que no está diseñada en función de lo que la ciencia o la fe quieren conocer; sino en función de lo que *el arte quiere dar a conocer* (suponiendo que viene de un texto literario). En ese caso, el enunciado sí proyecta una luz que me permite profundizar en el concepto de la “ausencia” más allá de su definición en el diccionario y, en esa medida, la metáfora se constituye también como elemento cognoscente de aquello que había quedado en el nivel de lo inefable conceptual (entendamos este “conceptual”, al menos, en el sentido de “sospecha”). Esto sucede porque hay otro que comparte la conciencia del emisor y porque, como veremos más adelante, es posible haber partido de contextos universales.

La anterior perspectiva supone, por un lado, considerar que el arte tiene un estatus similar a la ciencia en cuanto a sus posibilidades de acceso al conocimiento, y, por otro, considerando que la metáfora es un instrumento preferente del arte, la presentación de esta como una herramienta que hace factible conocer. De hecho, algunos autores proponen -aunque esto aún está por desarrollarse- que existen tres modos de conocer: el de la ciencia, el de la fe y el del arte. ¿Qué nos hacen conocer y de qué modo? Eso ya es otra cuestión.

2.8. Metáfora y realidad, y cómo es posible la creación del vínculo compartido

Esta base real sobre la que se sustenta el universo creado por la metáfora sería, de acuerdo con Lakoff y Jhonson, la experiencia sensorial desde el momento en que se toma conciencia de "un estar" en el mundo ¹³⁷ (recordemos a Arendt y la única certeza del espíritu que es la de estar vivo). Ello supondría una estructura metafórica del lenguaje cotidiano, distinta, claro está, a la idea Nietzscheana, aunque no

¹³⁷ LAKOFF, G y JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana* Madrid: Cátedra. 286 pp. p. 52

contradictoria con esta, en la medida en que Nietzsche la percibía como parte de la "infancia" de la humanidad.

Los autores citados sostienen que nuestro sistema de pensamiento es de naturaleza metafórica, esto es, que el pensamiento se articula desde la base de un sistema metafórico inicial para constituir sistemas más complejos. Dentro de este esquema, existirían metáforas sencillas que van conformando construcciones más complejas a partir de un mecanismo de analogía:

...lo esencial de la metáfora es que nos permite comprender un dominio de la experiencia a partir de otro dominio. Comprendemos, por ejemplo, conceptos abstractos o no completamente delimitados en nuestra experiencia -tales como las emociones, las ideas y el tiempo- por medio de otros conceptos que entendemos con más claridad...

Ciertos tipos de experiencia cultural (el amor, el tiempo, las ideas, la felicidad, la salud, la moralidad) son captados solo sobre la base de conceptos no abstractos.¹³⁸

No interesa demasiado si la metáfora nace de un esquema mental previo o si nace de una adquisición cultural; sí nos interesa decir que el mecanismo de construcción del conocimiento parte de experiencias concretas, analogías concretas que, luego, nos llevan a la *propuesta* de abstracciones que lanzamos al mundo y son provisionales, pero instrumentales en el acceso al conocimiento. Con estas analogías arribamos a la metáfora.

Lo interesante, para efectos de nuestra tesis, es que los autores parten desde una base más o menos objetiva:

Pero el aspecto más novedoso y atractivo de esta perspectiva cognitiva es aquel que afirma que los esquemas de imágenes -a partir de los cuáles son posibles dichas proyecciones metafóricas "automáticas" de un dominio de la experiencia a otro- están vinculados con nuestra experiencia corporal inmediata y, en tal sentido, dependen de los rasgos de nuestro equipamiento biológico en tanto que seres humanos.¹³⁹

De esta manera, podemos construir una teoría de la metáfora como herramienta del conocimiento (o de aprehensión del mundo) desde una *base objetiva y universal*. La pregunta que nos hacíamos previamente sobre quién valida la semejanza nos daba una respuesta clara: el receptor; pero quedaba pendiente el tema de cómo es que el receptor "capta" estas semejanzas y "se pone de acuerdo" con el emisor, sin establecer al menos un diálogo con él. Si bien no podemos afirmar que el procedimiento sea el mismo (entre otras razones porque las relaciones que plantean las metáforas del arte son o muy complejas o muy novedosas y, porque, siempre puede esgrimirse el

¹³⁸ Análisis del texto citado hecho por: PARENTE, Diego. "Literalidad, metáfora y cognición" pp 3-4. En: *A Parte Rei*. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>

¹³⁹ Op. Cit. p 5

argumento de que la “metáfora crea la semejanza”), la teoría nos permite esbozar una hipótesis acerca de cómo se va configurando una cierta base deductiva en las conclusiones de lo que luego se admite como conocimiento.

El primer paso para entender estas consideraciones consiste en admitir que, ciertamente, uno de las vías para considerar como *válidas* deducciones sobre lo que no nos es accesible directamente parte de la premisa de que nuestros primeros vínculos analógicos (metafóricos) entre conceptos concretos son verificables de manera exitosa. Este trabajo comprueba -en la línea de Lakoff y Johnson- que esas primeras verificaciones exitosas nos permiten construir vínculos más abstractos que, por las experiencias previas con conceptos concretos, se admiten, y, que, luego, son de distintos *niveles*: hay que admitir que, en algún momento, la percepción de "espacio", por citar un ejemplo, se volvió significativa también para la validación de la expresión de estados mentales subjetivos (que pudieron hacerse intersubjetivos) y verificarse como exitosos también.

Los conceptos que rigen nuestro pensamiento no son simplemente asunto de la inteligencia, rigen también nuestro funcionamiento cotidiano (...) Si estamos en lo cierto al sugerir que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas.¹⁴⁰

Y

La afirmación más importante que hemos hecho hasta ahora es que la metáfora no es solamente una cuestión de lenguaje, es decir, de palabras meramente. Sostenemos que, por el contrario, los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos. (...) Las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles, precisamente, porque son metáforas en el sistema conceptual de la persona.¹⁴¹

Así, se puede partir de una observación biológica muy sencilla como la observación de que los pies = situados en el plano inferior son menos importantes que la cabeza = situada en el plano superior, o el hecho de que “ver” es conocer (de allí la aparición de metáforas más abstractas como “iluminar con una idea” o “empaparse de una imagen”, que ya supone una sinestesia también). A partir de estas percepciones, la deducción de que el concepto ‘arriba’ es importante y el concepto ‘abajo’ refiere a lo poco significativo es posible. De ese modo la mente va acostumbrándose a un uso metafórico cognitivo y este uso constituye el paso previo compartido que tenemos todos los seres humanos para validar las semejanzas o reconocer relaciones nuevas en segmentos de realidad develada o creada: en cualquier caso, se parte de lo empírico para llegar a lo abstracto. “Estas orientaciones espaciales surgen del hecho de que tenemos cuerpos de un tipo determinado y que funcionan como funcionan en nuestro físico”¹⁴² y en entornos no muy variables. Si las experiencias primarias fueran muy disímiles en extremo (situación muy difícil), encontraremos también experiencias singulares de individuos singulares que, o bien no se dejan entender, o bien no

¹⁴⁰ Lakoff, G y Johnson, M. *Metáforas de la vida cotidiana* p. 39

¹⁴¹ *Op. Cit.* p. 42

¹⁴² *Op. Cit.* p. 50

entienden. Ahora bien, en otros tiempos -pensemos en el homínido previo al sapiens sapiens- el otorgamiento de mayor importancia pudo situarse en otra parte del cuerpo, vinculado con otro tipo de entorno (y, si se permite la exageración) u otra cultura (en este último aspecto debemos considerar que el diálogo intercultural es posible por alguna razón, sino, no seríamos capaces de vincularnos en absoluto); ello no supone un problema, sino solo la confirmación de que está abierta la posibilidad a lógicas diversas. De igual manera, aunque faltaría estudiar más el caso, los animales también percibirían el mundo de manera diferente a nosotros por su diversa constitución física y sus propias maneras de vincularse con el entorno de acuerdo a un criterio de necesidad o supervivencia, que es también nuestro caso como seres humanos (la biología y la neurociencia modernas avalan esta idea).

De esta manera, podemos afirmar que una experiencia metafórica puede ser *compartida* por el emisor y un eventual receptor porque ambos tuvieron una experiencia concreta semejante que configuró su universo, y que dicha experiencia partió de un suceso físico: “estas orientaciones metafóricas no son arbitrarias, tienen una base en nuestra experiencia física y cultural.¹⁴³” Reflexionemos ahora ¿qué elementos -si nuestras vidas son tan distintas- funcionan como elementos comunes? Alguien podría objetar que –en la medida que nuestras experiencias vitales son diversas- no conceptualizamos de manera semejante el mundo, pero no se trata de establecer interpretaciones complejas comunes, sino de compartir experiencias muy primarias sin negar la singularidad. Es, justamente, de estas vidas “especiales” que surgen las obras de comprensión más inaccesibles, pero ello no niega el hecho de que partimos de situaciones siempre concretas, de nuestras primeras experiencias relacionales con nuestro entorno. Al respecto, Lakoff y Jhonson afirmarán que dichas experiencias son naturales (y yo agregaría, concretas y captadas por los sentidos, con lo cual podemos validar el papel ampliador de la realidad de la metáfora):

Son naturales en el siguiente sentido: estos tipos de experiencia son producto de nuestro cuerpo (aparato perceptual, motor, capacidades mentales, carácter emocional, etc.).

Nuestras interacciones con nuestro ambiente físico (movimiento, manipulación de objetos, comida, etc.)

Nuestra interacción con otras personas dentro de nuestra cultura.¹⁴⁴

Al respecto, los autores examinan casos esclarecedores. Veamos:

“arriba es bueno” - abajo es malo”

Un niño pequeño aspira a ser grande, alto como un adulto porque eso lo libera del control de, por ejemplo, sus padres o sus hermanos mayores. Además, la posición de “estar tendido” se vincula con la no actividad, la enfermedad y la muerte; también el descanso y el ocio. Al respecto, los autores proponen las metáforas:

¹⁴³ *Op. Cit.* p. 51

¹⁴⁴ *Op. Cit.* pp. 158 - 159

“Feliz es arriba.” --→ “Hoy me siento alto.”, “Le levantó la moral.”, “Cayó dormido.”

“Sano es arriba.” --→ “bueno es arriba” --→ era la cabeza de la multitud (también puede analizarse como metonimia)

“capacidad de razonar” --→ (1) “El control es arriba.”

--→ (2) “El hombre es arriba.”

--→ (3) “Lo racional es arriba.”¹⁴⁵

En este último ejemplo, podemos observar que, se parte de una experiencia sensorial (los autores proponen el dominio del hombre sobre plantas y animales) a una experiencia abstracta. Podemos inferir que la validación de la verdad de las metáforas tiene una base común, comprobable, concreta.

En otro ejemplo:

“La discusión es una guerra.” --→ “Tus afirmaciones son indefendibles.”

--→ “Atacó todos los puntos débiles de mi argumentación.”

--→ “Sus críticas dieron justo en el blanco.”¹⁴⁶

En un caso del modo fantástico:

“Gregorio Samsa es un insecto.” --→ “Abajo es malo.” (Puedo ser aplastado o matado fácilmente).

--→ “Existen numerosos insectos que viven abajo.”

--→ “Abajo es denigrante.” (Soy ignorado, no me toman en cuenta.)

--→ “Convertirse en un insecto es denigrante.)

--→ “Gregorio Samsa está en una situación denigrante.”

La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra. No es que las discusiones sean una subespecie de guerras. Las discusiones y las guerras son dos casos de diferente tipo.¹⁴⁷

¹⁴⁵ *Op. Cit.* pp. 54 – 55

¹⁴⁶ *Op. Cit.* p. 40

¹⁴⁷ *Op. Cit.*, p. 41

En cuanto al tema que nos compete directamente, el de la relación metáfora - ficción fantástica; por un lado, tenemos descrito el “cómo” funciona el proceso de aceptación de la validación de una deducción que va de A:B (conocidos) a X:Y (ignotos). Resulta claro que la aceptación de relaciones desviantes se produce por una suerte de deducción que ha partido de muchos procesos de ensayo-error que dan una cierta destreza interpretativa al receptor. Ahora bien, algunas relaciones iluminadoras presentes en metáforas excepcionales serán difíciles de ser explicadas racionalmente: esos son los límites de la teoría expuesta, la que no puede agotar el conocimiento que produce “Samsa es un insecto”. Y esa es la particularidad y la riqueza del arte de lo fantástico. Felizmente, la teoría no se detiene en este punto: vale la pena considerar la pertinencia de filósofos como Gadamer y Arendt para dar cuenta de una metáfora que constituye un principio creador y que ilumina la teoría sobre las metáforas que “crean” su sentido. Por otro lado, el supuesto casi negado, de que una metáfora agote sus sentidos, no limita la teoría, puesto que, tanto metáfora como mundo están en continua expansión.

Llegados a este punto, cabe afirmar que las metáforas más audaces, parten de los individuos más singulares; y su destreza comunicativa y las primeras experiencias compartidas, hacen que lo común de sus experiencias sensoriales personales lleguen con bastante éxito al receptor. Acotemos un argumento importante: el hecho de que algo no pueda ser explicado racionalmente no implica que no sea parte de la realidad, simplemente, está “a la espera”.

Podemos concluir, entonces, en que las metáforas constituyen mecanismos ampliatorios de la realidad y se percibe que esta ampliación de la realidad parte de una deducción objetiva de procesos verificados previamente y, en muchos casos, contruidos de manera similar a las metáforas iniciales concretas. De esa manera se va construyendo el edificio conceptual abstracto (no todo, claro está: el contexto cultural cuenta y mucho).

Aplicada la teoría al ámbito del arte, quedan solo dos vías: o bien el arte es considerado en sí mismo -sea la herramienta que sea la que use- una manera de acceder al conocimiento, o bien, las metáforas planteadas en el contexto del arte (fantástico, en el tema que tratamos) crea sus semejanzas y constituye un tipo de metáfora que “deduce” sin agotarse en sentidos y ha partido de una base real de experiencias previas. Creemos que ambas ideas son correctas y que conducen a una misma conclusión: el arte es una vía de conocimiento, de aporte a los contenidos del mundo, pero sus procedimientos para conocer o crear son de una naturaleza distinta a los que la ciencia utiliza, y sus metáforas están contruidas en función de ese objetivo distinto. Además, concluyamos en que la metáfora (especialmente la del texto fantástico) es develadora y productora de una realidad que es compartida en la medida en que nace de asociaciones significativas esenciales que implican la relación de la propia estructura física con el mundo concreto.

CAPÍTULO 3

El símbolo y el modo fantástico

Escribir sobre el símbolo supone escribir sobre casi todo, sus múltiples aristas lo relacionan con casi todas las áreas del conocimiento humano. Ni siquiera podemos estar seguros de que, al escribir esta línea ya estemos asumiendo una postura respecto del símbolo y negando otras, tanta es su complejidad; ni sabemos exactamente de cuántos sistemas simbólicos participamos con el simple movimiento de las teclas de una máquina. Sin embargo, y, aun a riesgo de incurrir en gruesas generalizaciones (y considerando que sobre el símbolo existen nociones extremas e, incluso, contradictorias) esbozaremos (solo esbozaremos) una aproximación al símbolo, hacia aquello que este podría significar para la literatura fantástica. Para abordar este acercamiento, haremos un trabajo de confrontación de distintas acepciones sobre el símbolo y su caracterización, y lo que estas pueden aportar a la comprensión de lo fantástico y a su valoración. De hecho, muchos acercamientos serán casi discusiones no resueltas de algunas teorías.

Ya la perspectiva alegórica abre una posibilidad de interpretación para el modo fantástico, en la medida en que en los referentes -disímiles, en muchos casos, a los referentes posibles en un Universo "real" -(nos referimos en este punto a las imágenes grotescas, las gryllas, etc.)- solo nos abría la posibilidad de una interpretación. Sin embargo, hallamos que esta figura retórica también era susceptible de brindar cierta apertura hacia interpretaciones enriquecedoras, (no hallamos, sin embargo, que constituyera la esencia de la mayoría de textos correspondientes con el modo fantástico)- que se hacían posibles en una lectura alegórica¹⁴⁸. La alegoría, de hecho, - y a pesar de su interpretación codificada- posee un valor que una mirada poco inquisitiva no observa en ella, frente a las significaciones que la mayoría de autores le dan al símbolo.

¹⁴⁸ El análisis de la alegoría y de otras formas codificadas lo haremos en el cuarto capítulo de esta investigación.

Ahora bien, el símbolo no se encuentra libre de riesgos. Justamente sus limitaciones, aparecen por el extremo que este representa frente a la alegoría (su amplitud y apertura): puede serlo todo, y, el riesgo de poder admitir muchas interpretaciones, puede hacerlo susceptible de admitir el equívoco o la tergiversación, por lo cual, su delimitación a significaciones posibles debe ser probada contundentemente, atendiendo a su caracterización más exacta. Pero, no ingresemos aún en el terreno de un análisis detallado de los aspectos del símbolo; antes fijemos la atención en su relación con el modo fantástico. Las ideas desde las que partimos son las siguientes: ¿los elementos “extraños”, propios del modo fantástico lo son porque son simbólicos? Si lo fueran, ¿constituyen estos un universo distinto del que conocemos y llamamos “real”? ¿Qué evoca el símbolo (hay acuerdo en que *evocar* es una de las funciones principales de este elemento retórico) cuando “evoca” en el texto fantástico? Estas son las preguntas esenciales con las que iniciaremos esta parte de nuestra investigación.

El sistema de trabajo que aplicaremos será, al inicio, una serie de citas y notas a modo de reflexión introductoria, a fin de vincularlas con las ideas generadoras de las preguntas centrales. Reflexionaremos en torno a estas en función del modo fantástico y del arte, para, luego, intentar, al final, darle un ordenamiento a la propuesta que se anuncia en las preguntas-hipótesis.

3.1. Precisión del concepto de símbolo

Iniciemos este trabajo delimitando nuestro objeto de estudio. El símbolo ha sido abordado desde múltiples perspectivas. Vayamos decantando algunas, al solo considerar los elementos que creemos son significativos para un estudio del símbolo en el arte y en la literatura fantástica. En principio, habría que dejar de lado las consideraciones amplias que ven, en el símbolo, solo “un objeto que representa algo distinto de sí mismo”. Esta afirmación es válida para todos los tipos de símbolos, pero nos deja a merced de un universo demasiado amplio en el que, incluso, los símbolos ya convencionalizados (creemos que existe una sutil distinción entre estos y la alegoría, aunque algunos autores no lo admitirían) serían equiparables a los símbolos más originales, en la medida en que estos existen. Para precisar estas nociones es necesario dejar de lado los símbolos convencionales (la cruz, la bandera, por ejemplo; en la medida y siempre y cuando, no formen parte de un sistema simbólico diverso en un contexto distinto a su “ubicación” natural”, es decir, inmerso en una contextualización diferente que los dote de un sentido nuevo y original), los símbolos que se utilizan como notaciones (casi signos: matemáticos, químicos, etc.), la consideración del lenguaje en su uso cotidiano como símbolo (para algunos autores, toda palabra es símbolo de su referente), la idea de que el hombre es simbólico en todos sus actos (porque siempre ocasiona actos interpretables desde distintos puntos de vista, siempre evoca, siempre interpreta). Nos interesa, entonces, el símbolo no convencionalizado, susceptible de formar parte de un sistema y de formarlo siempre, que evoca asociaciones múltiples e inatacables (esto último es, ciertamente, discutible).

Pero sigamos delimitando nuestro acercamiento al símbolo. Dentro de la concepción hegeliana, nos interesa la idea de que el símbolo constituye una etapa en el desarrollo

del arte y que, en formas no acabadas, atraviesa la historia de las manifestaciones humanas.¹⁴⁹ Para construir nuestra hipótesis, si bien es cierto, no puede decirse que no hayan existido símbolos de determinado tipo en cualquier tiempo, sí es evidente que existe un predominio en la forma de interpretar y formar símbolos según los modelos de pensamiento de cada época¹⁵⁰. Es necesario, asumir que la ficción fantástica presenta un uso del símbolo en el que se ha pasado a un nivel distinto de conciencia. Es más, para afirmar esto último, partimos de la hipótesis previa de que tuvo que aparecer primero el Racionalismo para que el símbolo en lo fantástico pudiera comprenderse¹⁵¹. Así, de la misma manera, el símbolo que *refiere* este tipo de literatura, es un tipo que ya ha pasado por esa etapa del pensamiento y, en esa medida, constituye un símbolo distinto, de otro nivel. (Ello no supone que el modo fantástico, como tal, no haya aparecido antes del Siglo de las Luces, solo supone que su representación es diversa, adecuada a su contexto. También es posible concluir que símbolos de todo tipo y nivel aparecieron antes del Racionalismo, solo que no fueron, necesariamente comprendidos en su real dimensión).

Por otro lado, las concepciones hegelianas sobre el símbolo han iluminado las ideas de autores más recientes, de los cuales tomaremos algunas caracterizaciones. Citaremos a Hegel en la medida que constituye la fuente de otras derivaciones interesantes.

Una idea productiva es la que relaciona al símbolo con lo sublime, tenemos aquí un elemento que coloca al símbolo en un estatus superior, y que le proporciona, además, la necesidad de una trascendencia.

Por el contrario, donde el símbolo se configura autónomamente en su forma peculiar, en general asume la forma de lo sublime (...)¹⁵². Este estar más allá de la determinación de la aparición constituye el carácter general de lo sublime.¹⁵³

¹⁴⁹ HEGEL, *Lecciones de estética*, Vol. 1

¹⁵⁰ Es obvio que, para la visión de la Grecia arcaica, por ejemplo, los dioses portaban elementos que asociaban su carga simbólica con el mito, o que en la Edad Media, símbolo y alegoría se confunden en muchas ocasiones. Por ello, es posible postular que la perspectiva con la que el arte aborda el símbolo, tanto en su producción como en su interpretación, es variable y contextual, sin que ello niegue la aparición de casos de excepción.

¹⁵¹ Estas ideas se corresponden con la teoría que vincula la irracionalidad con lo fantástico, y constituye parte de los conceptos que queremos aplicar a la noción de este tema, pero no son parte del desarrollo de este trabajo.

¹⁵² De allí la idea que afirma que el símbolo necesita de una realidad trascendente para existir como tal, sea esta la religión o una de las formas de mirar el mundo desde una postura que permita una reinterpretación que siempre se está reinventando -esto si consideramos el símbolo como un elemento eternamente reinterpretable-, *diríamos mejor que es eternamente relacional, y que su búsqueda no termina en el mundo real*, definido este como el mundo que construimos cada uno de nosotros cotidianamente. Existe también una vertiente que considera que en la literatura fantástica destaca de manera especial la moraleja (véase Michael Lord "La organización sintagmática en el relato fantástico". <https://pdfs.semanticscholar.org/780b/2393ff9f79119c957b8c4bf82cc9677987fd.pdf>). De estas ideas a la *trascendencia* hay solo un paso: aquello que pretende ser "un objeto enseñante" debe de estar un paso más allá del sujeto al que se quiere adoctrinar. En ese sentido, el modo fantástico se entiende como una literatura que-cuando menos- pretende mostrar que existe un mundo (que Todorov ha vinculado con lo extraño) que puede ser atemorizante y, en esa medida, nos "enseña" que hay algo que está más allá de nosotros mismos o que nos es totalmente desconocido.

¹⁵³ Hegel, *Op. Cit.* p. 269

Luego de proporcionarnos esta característica, Hegel define claramente el símbolo:

Símbolo en general es una existencia exterior dada inmediatamente para la intuición, la cual no se toma inmediatamente por sí misma, tal como está ahí, sino que ha de ser entendida en un sentido amplio y universal.¹⁵⁴

Otra de las características del símbolo que Hegel aclara y que podemos vincular con las nociones de lo fantástico es su carácter de ambigüedad. Hegel encuentra esta ambigüedad en la estructura lógica del símbolo artístico. En principio, señala la condición de distancia respecto de un signo cualquiera y un símbolo en el arte:

De ahí que en lo relativo al arte, no podemos tomar el símbolo en el sentido de semejante indiferencia entre significación y designación, pues el arte en general consiste precisamente en la relación, en el parentesco y la compenetración concreta de significado y forma.¹⁵⁵

Pero,

...el símbolo, aun cuando por razón de una cierta adecuación se distingue del signo meramente exterior y formal, que de ningún modo puede ser adecuado a su significación, sin embargo, a la inversa, tampoco puede ser plenamente adecuado a ella, pues de otro modo ya no sería símbolo. Por eso, el contenido permanece también indiferente respecto de la forma que lo representa, y la determinación abstracta, constituida con él, puede darse también en muchísimas otras existencias y formas. (...) De allí se sigue que el símbolo según su propio concepto es esencialmente ambiguo.¹⁵⁶

Si bien es cierto, la característica de ambigüedad del símbolo se relaciona en este punto con su doble naturaleza vinculada y no vinculada entre sentido literal y sentido figurado, sirve para dar cuenta de su capacidad de no agotarse y de su calidad eminentemente evocativa. De esa fuente -la ambigüedad del símbolo- podemos valernos para dar un paso más hacia la comprensión de lo fantástico, en el que la ambigüedad no solo apunta hacia su capacidad de estar en la frontera entre dos "posibilidades de realidad", en la que la "realidad 2" (llamémosla así para indicar que no es la "realidad 1", la cual privilegiamos, la que nos parece tan cotidiana y conocida) puede llegar a ser trascendente (o lo es siempre) y, en esa medida, evocativa, como el símbolo. Asimismo, se puede concluir que esa "realidad" es nueva, creada. Todo ello lo afirmamos sin pensar que el modo fantástico pueda reducirse -todo él- a ser simbólico; de hecho, esta es solo una de sus posibilidades, aunque es la que más da cuenta de su *capacidad generadora de mundos posibles*:¹⁵⁷ cada uno con su lógica y susceptible de conformar una nueva realidad 2.

¹⁵⁴ Hegel, *Op. Cit.* p.269

¹⁵⁵ Hegel, *Op. Cit.* p. 270

¹⁵⁶ Hegel, *Op. Cit.* p. 271

¹⁵⁷ Respecto de este punto, estamos trabajando la idea del símbolo desde la perspectiva del arte. Por razones metodológicas solo nos ceñimos a dicha aplicación. Probablemente, Cassirer vería este proceso como inherente a la actividad organizadora humana y no daría peso excepcional al aspecto artístico. De alguna manera, la literatura, el modo fantástico, específicamente, actúa como una muestra (símbolo, a su vez) que es susceptible de expresar zonas oscuras del ser humano que, de otra manera, permanecerían sin aflorar en una especie de "angustia indeterminada" (considerando que el modo fantástico-en términos de Todorov- también sobrecoge). Cassirer, sin embargo, representa un paso fundamental (aparte de

Entrando ya en el terreno de la realidad, encontramos algunas ideas muy productivas para la relación símbolo – literatura fantástica en “Símbolo y laberinto” de José Ordóñez García. El autor reflexiona sobre diversos aspectos del símbolo para dar cuenta de su realidad trascendente. Para ello recurre a algunas definiciones que resultan pertinentes para la relación símbolo – realidad, que es la que nos interesa examinar ahora, habida cuenta de que la relación entre el modo fantástico y la realidad es también fundamental. Una de las primeras definiciones corresponde a M. Eliade¹⁵⁸

El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad -los más profundos- que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. [El símbolo] responde a una incapacidad radical, o, dicho de otro modo, es la forma de acceder a un espacio que no puede ser acercado de otra manera¹⁵⁹

Este punto de partida le sirve a Ordóñez para luego señalar que “se emplea impropriamente la palabra ‘símbolo’ cuando se trata de representar una cosa que, a su vez, es sensible”.¹⁶⁰ De esta manera, Ordóñez nos brinda una característica muy productiva, porque el símbolo adquiere, ahora, la propiedad de acercarnos a lo no inmediato y “obedece a la necesidad de representarnos las cosas cuya percepción es difícil o confusa”.¹⁶¹ No puede negarse que los contenidos del modo fantástico pertenecen, por su carácter muchas veces paradójico, extraños a este mundo, inaccesibles de modo inmediato... El símbolo, pues, *debe ser su medio de expresión por excelencia*. Pensemos por un instante en las novelas de Franz Kafka en las que los modos de análisis habituales no son útiles para dar cuenta de la realidad allí planteada. ¿De qué otro modo podría plantearse la idea de que el espacio es inagotable sino a través de la inaccesibilidad -verosímil, pero extraña- al castillo en la obra del mismo nombre? De modo análogo, al comportamiento del símbolo, “esa realidad ficcional” está planteada allí como inaccesible y accesible, posible y no posible, sin que pueda alcanzarse nunca la comprensión total del hecho, porque, por un lado, *está dando cuenta de algo inexpresable en las categorías expresivas de nuestro lenguaje cotidiano* (con este nos referimos al lenguaje convencional, o, si se prefiere, al sistema de signos de las lenguas), y, por otro lado, constituye un universo distinto, creado *ex profeso* para intensificar una sensación que en “nuestra realidad” se percibe solo a medias o solo

reconocer que no es posible crear “desde afuera”, “de la Nada” “anterior a toda conformación e independiente de ella” [CASSIRER, *Esencia y efecto del concepto de símbolo* p. 95]: concepto fundamental para la idea de que lo que reconocemos en lo “desconocido” de lo fantástico es parte de nuestro mundo ampliado o “sombra” de otro mundo no asequible: (pensemos en el mundo de la fe) al hablar de la posibilidad de creación de mundos: “Este proceso se nos presenta dondequiera que la conciencia no se contenta con tener un contenido sensible, sino que lo engendra a partir de sí misma. Es la fuerza de este engendrar la que transforma el mero contenido de impresión en contenido simbólico. (...) Este es un hecho que vemos realizarse en las distintas “formas simbólicas” particulares; en el lenguaje, en el mito, y en el arte. En efecto, cada una de estas formas no solo tiene en lo sensible su punto de partida, sino que permanece también constantemente encerrada en su círculo. No se vuelve contra el material sensible, sino que vive y crea en él” [CASSIRER, *Op. Cit.* p. 165]

¹⁵⁸ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*. Taurus, Madrid, 1992. Citado por ORDOÑEZ GARCÍA, J. “símbolo y laberinto” p. 3

¹⁵⁹ ORDOÑEZ GARCÍA, J. 2003 “Símbolo y laberinto” p. 5. En: A Parte Rei: Revista de Filosofía, 26. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/labirinto.pdf>

¹⁶⁰ Op. Cit. p. 6

¹⁶¹ Op. Cit. p. 6

se intuye sin llegar a formularse, porque dentro de los otros sistemas simbólicos (el de la física, por ejemplo) la medida del tiempo y del espacio son contables. El símbolo literario, expresa, pues, en este caso, lo que no puede decirse de otro modo -no es la única manera de expresarlo, ciertamente-, pero es una de las preferentes del modo fantástico.

Resultan productivas también las ideas de Gadamer, para quien, el símbolo nos aparta de lo inmediato¹⁶² para llevarnos a lo trascendente. Con la expresión estética arribamos a una serie de vínculos y relaciones posibles partiendo de la misma sustancia de la percepción sensible. De este modo podemos acceder a espacios oscuros de la realidad y a ampliarla con sentidos nuevos. Esta idea se comprende más cuando Gadamer acude a la definición etimológica de símbolo, la *tessera hospitalis* que no se encuentra jamás completa en la realidad del mundo que representa, sino que representa una constante búsqueda para hallar la perfección: “el otro o lo otro que nos completa”. Incluso los símbolos más convencionales pueden ‘regresar’ bajo una nueva relación en un contexto distinto: por ejemplo, descubrir un nuevo matiz en la paloma blanca representando a la paz o ver un corazón en contextos no habituales: el símbolo que representaba lo conocido (realidades interiores o metafísicas que nos son más cercanas) funciona ahora como un ente perturbador que, sin embargo, añade nuevos puntos de vista, formas de completarse con lo ‘otro’¹⁶³ que, por ser extraídas de su contexto habitual, producen una sensación de insatisfacción constante, que es propia del contenido simbólico.¹⁶⁴ Esta noción nos lleva de nuevo al sentido que queremos remarcar para el modo fantástico: la comprensión cabal del universo simbólico creado, ajeno al nuestro momentáneamente, no puede descubrirse en los solos parámetros de la realidad sin trascenderla (hay que entender esta palabra como acceso a lo difícil y no como explicación de un mundo metafísico). Ahora bien, esta trascendencia puede llevarnos al descubrimiento de universos subjetivos que nos hacen repensar nuestro propio sistema de pensamiento (me remito en este punto a obras que dejan solo ‘sensaciones’ mentales: por ejemplo: el miedo, la cotidianidad o el deseo presentes en los relatos breves de Kafka) o bien, a acceder, de alguna manera, a universos no físicos para explicarlos (la metafísica o las cuestiones de fe, por ejemplo).

La idea de “imposibilidad” lleva a Gadamer a otras ideas interesantes que Ordóñez sintetiza así:

No puede haber solución de reconocimiento [de la *tessera*] sin eterna desazón, pues el encuentro al que aspira se reduce a un acto de decisión. El arte o el contenido simbólico del arte, según Gadamer, solo es posible

¹⁶² Debe quedar claro que también para el símbolo se aplican los criterios de validación de la metáfora, solo que los elementos que proporciona el símbolo a la realidad son más ambiguos por su misma calidad de ser “sugerente”.

¹⁶³ Por ejemplo, ver un corazón en un contexto tan extraño a sus asociaciones convencionales, que se le vea bajo una luz distinta que lo hace significar “banquete” (quizá en una asociación con gustos refinados respecto de los anticuchos y que se convierte en una logia secreta.)

¹⁶⁴ En este caso, hallamos varios de los relatos de F. Kafka que parecen estados trancos de conciencia, en los que uno busca la página siguiente para entender y completar el sentido y no la encuentra.

quedándose en el símbolo, es decir, padeciendo, viviendo en la falta constante.¹⁶⁵

Esto podría explicar la desazón, también el goce intelectual (paradójicamente), que es, a su vez, constante búsqueda que produce -en algunos lectores- el modo fantástico. Esta forma de insatisfacción, vista positiva o negativamente, también emparenta el símbolo con lo fantástico.

3.2. Símbolo y analogía

Vayamos delimitando más aún el universo del símbolo y escogiendo los rasgos que nos interesan. En principio, el símbolo remite a algo distinto de sí mismo. Para establecer esta relación, el símbolo nace de una analogía -seguimos a U. Eco en esta idea- “No solo debe existir una analogía entre simbolizado y simbolizador (...), sino también un significado esencialmente vago.”¹⁶⁶Nos detendremos un instante en este punto a fin de poder discutirlo y explicarlo en los parámetros que interesan a nuestra hipótesis. La noción de analogía tan útil para el desarrollo de la metáfora y la construcción de la alegoría en la que un rasgo resulta intensificado conscientemente, resulta poco claro para el símbolo en la medida en que “el símbolo remite a otro distinto de sí mismo”, pero no en *absoluto*; debe existir algún elemento que vincule lo sensible con la idea abstracta.

Existe, pues, un elemento conceptual (en el que puede haber cierto acuerdo social) que puede ser débil o partir de un momento de la historia -pensemos, por ejemplo- en los antiguos símbolos de los cristianos. Unido a esa débil asociación conceptual, predomina un significado vago, lo que, en el caso de la literatura fantástica lleva a la multiplicidad de sentidos que se elaboran a partir de su interpretación, que es variable.

Por otro lado, debemos apartarnos de una concepción extrema neoplatonista (que después recogerá el Romanticismo), ello llevará a la suposición de que el símbolo remite a todo, o lo que es lo mismo, que todo símbolo contiene en potencia al universo. O que, ya en el extremo, el universo es lo uno y lo uno puede ser representado por su opuesto, en la medida en que todo es susceptible de ser analogable. Pero, como vemos, ese camino no nos conduce hacia una vía productiva, ya que, al afirmar que un símbolo puede evocar cualquier cosa, le negamos su capacidad de vehículo del conocimiento. Si de antemano sé que un símbolo puede significarlo todo, esto es, “significa cualquier cosa”, nada que descubra tendría valor de conocimiento real.

Delimitando aún más los conceptos: si un símbolo parte de una (puede ser ínfima relación) analogía no representa -en sentido estricto- algo distinto de *sí* como *totalidad*, existirá, al menos, una semejanza o, hasta, la producción de una sensación. En un texto fantástico se utilizará el símbolo como figura retórica diferente, en la medida, en que este representa mundos difíciles de explicar sin su ayuda; asimismo, se debe rescatar la idea de Eco de que el símbolo es de un significado “esencialmente

¹⁶⁵ Op. Cit. p.8

¹⁶⁶ ECO, U. *Semiótica y filosofía del lenguaje* p. 257. Cabe añadir que una analogía puede ser “forzada” a serlo, aunque esto no es común. En este tipo de casos, el símbolo se lexicaliza y solo resulta apto para los entendidos.

vago”; ello le permite a la literatura fantástica ampliar el mundo y recorrer realidades que pertenecen a lo pensado o experimentado, pero no susceptible de ser expresado con el lenguaje cotidiano. Existen estudios que se interrogan sobre la capacidad de tener símbolos en lo abstracto, por ejemplo, en la pintura no figurativa. De hecho, sí, porque se trata solo de otra lógica -otro universo- que se instala en la realidad como objeto donado de la subjetividad del que lo dona.¹⁶⁷

Sinteticemos: el símbolo representa algo distinto de su totalidad, pero existe una parte de él que es convencional (las analogías parten, en cierto sentido, de convenciones, generalizaciones y sensaciones compartidas), no al extremo de la reducción de su significación, sino como la aceptación social de las asociaciones que pueda generar en potencia; y existe una parte del símbolo en la que nacen sus múltiples posibilidades evocativas (múltiples, pero no infinitas). Existe una cierta base analógica que es la que da al símbolo paradójicamente contención y apertura y constituye su dialéctica.

En el arte moderno, algunos autores tendrán la tentación de considerar símbolos que no producen asociaciones en la mente de ningún receptor como símbolos personales, individuales, incluso irracionales, pero realmente no están constituyendo un enlace simbólico, solo están forzando un vínculo inexistente. Por otro lado, un ‘símbolo’ creado de modo forzado (es decir, sin motivación alguna, aquella que le presta su base analógica) puede ser exitoso, pero solo *momentáneamente y devendrá en improductivo* (por ejemplo, al presentar una zapatilla en un muro como un “acto de vanguardia” en una convención): solo será un momento en la historia, pero no un símbolo en la medida que no parte de una base compartida socialmente, salvo que, en ese mismo momento, se socializara, pero aun así su connotación solo será una, y habrá perdido su característica evocativa de múltiples sentidos. Existe también la idea del símbolo incomprendido, es razonable pensar que dicho símbolo lo *sea* en potencia (pero también que es contundente en el momento y contexto en el que es), y realmente, nada impide que siga esperando o extinguiéndose en búsqueda de un receptor que -al compartirlo con su productor- lo actualice, y, al actualizarlo, ponga en evidencia sus potencias de relación y sugerencia; pero, en tanto eso no ocurra, no será verdaderamente un símbolo y el artista habrá fracasado en su intento comunicativo. En ese punto, no podría diferenciarse la intuición genial de un artista adelantado a su tiempo, de la falsa evocación o de la locura (Goodman en *Maneras de hacer mundos* probablemente acotaría que no se puede crear mundos de cualquier modo).

3.3. Símbolo y conocimiento

El propósito de esta sección es la de validar la idea de que el símbolo en la literatura fantástica cumple la función de ampliar el conocimiento a partir de lo “no puramente subjetivo” y de lo trascendente. Admitamos que el símbolo parte de una analogía (o de un consenso general y aceptado, por algún rasgo especial que posee) y, por ende, según lo que hemos expuesto anteriormente, es susceptible de ampliar la realidad.

¹⁶⁷ Estas inquietudes nacen de considerar el símbolo como mimético en la pintura: la interrogante que se plantea es si el arte abstracto ha perdido su sentido simbólico en la medida en que ya no hay mimesis. La respuesta debe ser un rotundo no. De hecho, lo particular del símbolo es generar sensaciones y, a partir de ellas, llegar a interpretaciones.

Ahora bien, la particularidad del símbolo frente a la metáfora es la de constituir un todo integrado en la obra de arte, con esto queremos decir que no existen 'partes' de símbolo en un texto, sino que encontramos obras que son un símbolo en sí mismas; también es productivo pensar que, en la obra simbólica, la totalidad de elementos resultan afectados por la interpretación simbólica.

Puede añadirse a las ideas anteriores el hecho de que la obra simbólica -o simbolizada si se prefiere- es susceptible de partir de una metáfora a la que hemos denominado "densa". En el caso de "Carta a una señorita en París" de Julio Cortázar, por ejemplo, la metáfora densa (que, a su vez, da como resultado una analogía que "agranda" la realidad) es: "un hombre vomita conejitos". Este elemento unifica el resto del texto transformándolo en un texto simbólico en su totalidad. De este modo, la casa es un símbolo, los conejos son un símbolo, el orden de la casa es otro símbolo, París es un símbolo. Una vez establecidos los parámetros del mundo simbólico propuesto, se puede afirmar que el todo de la obra (la obra en su totalidad) es un símbolo agregado a la realidad, por ende, produce conocimiento, crea realidad. Ahora bien, ¿qué es lo especial del símbolo para el modo fantástico? La respuesta es simple: la posibilidad de crear mundos en cada interpretación que el símbolo *sugiere*, porque, el símbolo no apunta hacia una sola interpretación, sino que tiene la capacidad de *evocar varias*.

¿Qué evoca el símbolo?

- A. Mundos posibles que entran con una nueva lógica en la realidad (las lógicas nuevas no parten de la nada)
- B. El universo de las emociones, pensamientos y sentires humanos que no son expresables de otro modo
- C. El acceso a una realidad trascendente (en la medida en que se ha delimitado este concepto) desde la realidad perceptible

La diversidad de accesos a interpretaciones posibles depende de la pericia del emisor de la obra de arte. En el caso del modo fantástico, se evocan muchas veces mundos interiores. Piénsese, por ejemplo, en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius de J.L. Borges, y su mundo regido por parámetros psicológicos: la realidad ya no solo es subvertida, sino, que, también, se propone la creación de todo un mundo con las características que ello implica.

Ahora bien, adentrándonos en el tema que nos interesa, que es probar que el símbolo crea mundos posibles y, por tanto, construye realidad. Debemos basarnos en la metáfora inicial (y, con ella, pensemos en la analogía) que lo constituye, la que, de acuerdo al segundo capítulo de esta tesis, es susceptible de conformar símbolos. Resulta interesante plantear -como se hizo en el caso de la metáfora- un procedimiento que nos permita validar el aporte cognoscitivo del símbolo a la realidad. Para ello, resulta útil la noción de abducción de U. Eco. Para este autor, la abducción ha sido el procedimiento mediante el cual se han logrado los descubrimientos más revolucionarios. Para demostrar esta hipótesis, utiliza un ejemplo de Pierce, referido al descubrimiento del movimiento de los planetas de Képler, descubrimiento en el que están involucradas más suposiciones que hipótesis comprobadas. Ahora bien, lo interesante no es teorizar sobre la abducción ni demostrar su valor citando más

ejemplos del ámbito de las ciencias: nos interesa más el vínculo que establece Eco entre abducción y arte.

En principio establece claramente la relación entre analogía y abducción:

Si tengo un resultado curioso en un ámbito de fenómenos aún no estudiado, no puedo buscar una Ley de dicho ámbito (si existiese y la conociera, el fenómeno no sería curioso). Debo de “raptar” o “tomar prestada” una ley en otro ámbito. Si se quiere debo razonar por analogía.¹⁶⁸

Luego, Eco amplía el uso de la abducción a los procedimientos de interpretación en el arte. Cabe añadir que el símbolo, a diferencia de la metáfora, puede constituirse en una totalidad: la obra simbólica. Al postular las claves de la relación analógica que se privilegia, puede dar lugar al descubrimiento -conocimiento- de una realidad solo intuitiva. Eco afirmará:

Hay algo artístico en el descubrimiento científico y algo científico en lo que los ingenios llaman “intuición genial del artista”. Lo que tienen en común es la felicidad de la abducción.¹⁶⁹

La abducción también actúa cuando debo interpretar figuras retóricas y cuando debo interpretar huellas, síntomas e indicios (...). Por tanto, la abducción representa el intento aventurado de trazar un sistema de reglas de significación que permitan al signo adquirir su propio significado.¹⁷⁰

Obsérvese que Eco emplea la abducción para la interpretación de figuras retóricas que hace semejantes a “huellas”, “síntomas” e “indicios”. Habrá que añadir, pues, que el símbolo es portador de un conocimiento del que él es solo una muestra imperfecta (será perfecto cuando encuentre la otra mitad que lo completa, quizá nunca lo consiga). Un mundo hecho de símbolos, distinto al que conocemos, solo será accesible a nosotros sí y solo si conocemos -al menos intuitivamente al inicio- y bajo *hipótesis* luego, *aquello que esos mundos nuevos refieren* y, finalmente, con la premisa (aplicable a las ciencias formales, además) de que toda teoría formulada desde procedimientos de abducción es revisable y negable con la aparición de casos de excepción. Al respecto, afirmaremos que esta es propiamente una cualidad inherente al símbolo: el símbolo sugiere y puede ser, por tanto, susceptible de brindar muchos universos lógicos de acuerdo con las claves que presenta.

3. 4. El símbolo y la irracionalidad

Al pensar en la ficción fantástica y en el símbolo, uno no puede dejar de establecer la relación de ambos con lo irracional. De hecho, algunas asociaciones simbólicas parecen extraídas de una razón que ha equivocado las relaciones lógicas esperables, y, de modo análogo, el modo fantástico -en su temática o en los modos cómo aborda su construcción ficcional- parece encontrar estrecho el mundo de la razón, y, por ello lo deforma o lo destruye para plantear perspectivas diferentes. Sin embargo, esta

¹⁶⁸ ECO, U. *De los espejos y otros ensayos*. Editorial Lumen p. 180

¹⁶⁹ Op. Cit. p. 181

¹⁷⁰ Eco, U. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Editorial Lumen, 2000 p. 181

irracionalidad no podemos (o no debiéramos, mejor) vincularla con las manifestaciones del inconsciente humano; si bien, es esta una fuente inagotable de símbolos originales (aunque Freud intentara sistematizarlos) y, probablemente, sus manifestaciones han sido verdaderas fuentes de material para la literatura de todo tipo, no constituyen el origen de la construcción simbólica que nos interesa, sino, más bien, lo importante es que *la construcción consciente de mundos* o símbolos para otros mundos, sea la fuente que sea, sea la que provea el material. Es decir, nos interesa la irracionalidad en el sentido de la expresión de mundos nuevos o la ampliación de estados de conciencia más allá de los conocidos o esperables. En otras palabras, nos interesa la posibilidad de tener *lógicas constructivas diversas, pero lógicas, al fin y al cabo*.

Respecto a este tema y, aun cuando disentimos con alguna de sus ideas, la perspectiva que nos ofrece Bousoño en *El irracionalismo poético* nos ayuda a centrar algunos puntos interesantes entre esta relación entre lo fantástico y lo simbólico.

Bousoño considera que lo esencial en el símbolo es su irracionalismo:

Nosotros aludiremos también, por supuesto, a las propiedades de los símbolos; pero solo en cuanto consecuencias de la índole misma de estos, la cual es precisamente su irracionalismo.¹⁷¹

Bousoño enfatiza, pues, este ingrediente irracional en el símbolo. Aunque no resulta una característica extraña (ya otros autores han realizado esta relación), si resulta novedosa la vinculación que luego realiza entre la irracionalidad y la emoción (conceptos opuestos en psicología, pero no incapaces de ser relacionados).

Ahora bien, la reflexión de Bousoño nos resulta útil para fijar distancias y establecer diferencias en esta noción de irracionalidad. Nos interesa ver en el símbolo, más que una irracionalidad proveniente de una emoción inexplicable, es decir, de otra irracionalidad, la idea de que el símbolo expresa de modo consciente ('racional', si se quiere) una irracionalidad percibida como trascendente (que está más allá de lo explicable), esto es: expresa de un modo explicable, aquello que resultaba inaccesible o difícil de expresar, pero su devenir no es irracional porque se construye expreso con, al menos, un propósito comunicativo (se quiere llegar a alguien o a algo).

Asimismo, queremos señalar que el hecho de que el símbolo pueda nacer en el inconsciente, no indica que la relación establecida sea, a su vez, no razonable. De hecho, para que el símbolo llegue a serlo -en nuestra opinión- debe ser susceptible de generar la asociación, que lo ha convertido en símbolo, en más de un individuo: un "símbolo personal" de un solo individuo aún no ha actualizado su "ser símbolo", solo es una preexistencia en espera de una actualización compartida por otro que le dé vida. El símbolo debe ser, pues, mínimamente compartido, o, al menos, comprendido.¹⁷²

¹⁷¹ BOUSOÑO, C. *El irracionalismo poético* p.53

¹⁷² Si admitiésemos que un X cualesquiera pudiera ser admitido como símbolo solo por el hecho de ser enunciado como tal (por ejemplo, un escritor nos dice que la palabra "persiana" es el símbolo del "amor"; ese X, si no resulta convincente (luego de explicada la asociación) y no produjera en nosotros la sensación

Otra idea de Bousoño para la precisión del concepto de símbolo que nos interesa se encuentra en lo que denomina “ semejanza emocional”. Para él, este elemento es lo que sustenta las relaciones irracionales que se establecen en el símbolo (o con el símbolo):

En la imagen visionaria, por el contrario, nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni directa ni siquiera indirecta de los objetos como tales que se equiparan, el a y el e: no basta con que haya una semejanza emocional entre ellos. Se trata, pues de una imagen irracional y subjetiva.¹⁷³

Según Bousoño es este ingrediente el que hace que aceptemos la expresión: “un pajarillo es como un arcoíris”. La cualidad que asemeja al “pajarillo” con el “arcoíris” la coloca el lector, producto de la sensación común que ambos elementos le han producido en un contexto objetivo. Bousoño, añade, además, un ingrediente adicional que es fundamental:

De momento, baste con decir que el deber del lector (observemos que ya Bousoño ha añadido a un otro) de que hablo, al proporcionar universalidad a la asociación, es lo que hace, en efecto, objetiva a la similitud puramente asociativa de los dos planos de la imagen que venimos llamando visionaria.¹⁷⁴

Lo interesante de esta idea es que las asociaciones que se establecen parten de un contexto objetivo: no son producto del discurso enajenado y, por otro lado, Bousoño le otorga valor a la emoción como elemento productor de asociaciones válidas. Dicho de otro modo, no solo los datos “reales”, provenientes del mundo objetivo, constituyen materia para la creación de mundos; la conciencia se ha ampliado: también las emociones, aparecidas en contextos objetivables, son material susceptible de ser empleado. Las emociones se forman por contexto que es el que actualiza rasgos latentes en la mente de los interactuantes. Arribamos así a la idea de que tanto el contexto como las asociaciones personales deben ser leídas en un universo compartido.¹⁷⁵ Lógicamente, las emociones compartidas o que se compartirán parten de ideas más o menos generales vinculadas al mundo sensible con elementos como: ternura, dolor, alegría, etc.

de “descubrimiento”, lo propuesto no podría ser considerado como una experiencia simbólica, ya que su efecto es el equivalente al de la propuesta de un demente (en el sentido de la restricción de su comprensión). Ciertamente, que algunos autores pudiesen ver en el discurso de un esquizofrénico una serie de asociaciones novedosas, no es esta una realidad que nos proporcione un conocimiento trascendente; como más, nos proporciona un conocimiento del mundo elaborado por el paciente en su percepción distorsionada de la realidad: el símbolo debe ser voluntario. (si dichos “símbolos”, así expresados, adquiriesen sentido, sería inevitablemente el sentido del receptor. Otra cosa sería que los elementos así relacionados pudiesen, luego, a la luz de una conciencia no enajenada, convertirse en símbolos productivos: no negamos esa posibilidad. Asimismo, los “símbolos personales” pueden, en un mundo posible, en un contexto adecuado, adquirir categoría simbólica; pero ello es una especulación a futuro que no transforma la relación establecida por el individuo en simbólica en *sí*. Se necesita la voluntad de simbolizar y de entender lo simbolizado.

¹⁷³ BOUSOÑO, C. *El irracionalismo poético* p. 53

¹⁷⁴ *Op Cit.* pp. 55 - 56

¹⁷⁵ Sobre este tema de compartir la realidad, ya se ha hablado en el capítulo dedicado a la realidad y la metáfora en este mismo trabajo.

Bousoño agrega una noción más ante la posibilidad de que un símbolo no sea aceptado: habla sobre la noción de “asentimiento”:

Es preciso que sintamos el contenido semántico a que se nos invita como “legítimamente nacido” en ese momento psíquico del lector. Conste que no se necesita coincidir con el poeta en la creencia, idea o valor de este modo enunciados. Pero sí es indispensable que, aunque nosotros opinemos de otro modo, o, incluso, en contra, reconozcamos que el autor no es irresponsable o inmaduro al decir lo que dice.¹⁷⁶

Esta idea es fundamental para postular la idea de que el símbolo en el modo fantástico es una herramienta para la creación de mundos posibles, porque coloca en el centro una de las características fundamentales de estos mundos: su calidad de ser verosímiles (en esto estriba la “responsabilidad o “madurez” del autor, y, en el caso de ser personales, el secreto de aceptarlos está en la comprensión “compasiva”, si se quiere del receptor). Solo en esa medida es posible hablar de que esos mundos nos descubren una realidad trascendente (trascendente en el sentido amplio de que corresponde con una realidad más allá de la cotidiana, o develan el mundo interior). A su vez, solo de esa manera un símbolo “extraño” es símbolo y susceptible de generar conocimiento. Al respecto, Goodman aportará la idea de que no todos los mundos son posibles, existen intentos fallidos en la creación de mundos.

Asimismo, Bousoño aporta una idea útil para afirmar que la presencia de un símbolo protagónico (el caso de Gregorio Samsa en *La Metamorfosis*, por ejemplo) contagia todos los elementos del texto, haciéndolos partícipes no ya de su mundo cotidiano, sino del mundo del símbolo, lleno, este último, de niveles de realidad.

3.5. Símbolo y creación de mundos en la literatura fantástica. La propuesta de Nelson Goodman

Son diversos los autores que consideran que el símbolo contiene en sí la potencia generadora de mundos posibles. Su capacidad ordenadora -la del sistema de las lenguas, por ejemplo, en símbolos más consensuados- es señal de su facultad de hacer “manejables” los “objetos” del Universo.

El símbolo -o el proceso de simbolización- es definitivamente una forma organizativa que hace asimilable y pensable el mundo real. Ahora bien, hasta este punto estamos moviéndonos solo en el terreno de los símbolos más convencionales. Consideremos ahora que el mundo es “aprehendido” de una forma, y que esta forma no es única (ya se han realizado estudios sobre la manera diversa como ven la realidad distintas culturas: basta comparar nuestras creencias occidentales con las de los pobladores amazónicos, en cuanto a la percepción de la naturaleza), resulta lógico pensar que existan también formas que están más allá de lo que -sin mayor reflexión y en una actitud pasiva- consideramos el mundo real. Suponiendo que no existe más realidad

¹⁷⁶ *Op. Cit.* p 222 (Podría ser que algunas mentalidades no sean sensibles a la tortura de un animal, por ejemplo, pero ello no invalida que ese hecho es repudiable, de acuerdo a la idea de lo que dicha tortura pueda producir en el individuo que no se conmueve).

fuera de este mundo (dentro de una concepción antiplatónica de la realidad), aun así es posible formular la idea de mundos posibles más allá del que conocemos, ya que los símbolos que organizan nuestro universo de una manera, podrían ser organizados de manera distinta, incluso para los que no creen en las experiencias más individuales; ellos tendrían que admitir que, en determinado momento, no se sabe por qué razón, un grupo de personas puede convenir en ordenar “la realidad” de una forma distinta, incluso, inhabitual. Pero estamos hablando del símbolo no solo en este nivel convencional, sino del símbolo (y nos hemos aproximado a esa idea a lo largo de este capítulo) que revela una experiencia no inmediata, no exitosa con ningún otro medio que no sea el de *ese símbolo*. Vayamos, entonces un paso más allá de las posturas pragmáticas y asumamos como premisa que existe una “realidad trascendente”. Por ejemplo, consideremos que fuera de este mundo existe un lugar mejor: el cielo, ¿es posible acceder al conocimiento de lo celestial? Los místicos dirían que sí y simbolizarían (como, de hecho, lo han hecho). Ahora bien, no somos místicos, ¿será posible -al menos- no acceder, pero sí construir un universo que dé cuenta de ese otro “universo trascendente”? Los teólogos dirían que sí, también algunos filósofos. Pero nos movemos dentro del ámbito de la fe. Demos un paso más hacia adelante: consideremos al hombre solo y una realidad que, al modo de un rompecabezas, puede ser articulado de otros modos. Mejoremos aún más la experiencia: el mundo puede construirse con elementos hasta ese *momento desconocidos* sean estos interiores (lo pensado y sentido no expresado aún) o construcciones que contravienen la lógica vigente. Ante la sospecha de que el mundo tiene más que decir que lo que nos dice el ordenamiento del que ya está hecho, entonces, y con esa premisa, podemos plantear que existe(n) una (o varias) realidad(es) más: o bien *la* realidad o -mejor aún- nuestra noción de lo que constituye la realidad se va ampliando, o bien intuimos –y esta es una manera de acceder al conocimiento- que existe algo inexpresable, que está más allá de nuestras habituales explicaciones racionales, que puede crear mundos que explican (o que estos mundos que contienen lo inexpresable, lo inexplicable, existen ya y los *intuimos*) aquello que, en nuestro mundo ya ordenado y simbolizado de un modo no está explicado. Incluso podría pensarse en sistemas ordenadores -análogos a los de las lenguas- que todavía no descubrimos o no hemos sido capaces de descubrir.

Incluso, pensando en términos absolutamente de lo que convencionalmente llamamos “realidad”, podemos cambiar el mundo a nuestro modo, y hacer, por ejemplo, que no exista el dinero, sino el trueque. ¿Por qué entonces no pensar en que existe la posibilidad de proveer de mundos o explicaciones del mundo o simbolizaciones del mundo que amplíen la realidad? Después de estas reflexiones, conviene ordenarnos un poco y precisar cuáles son las realidades -que asumimos como construibles y referibles- a las que queremos aplicar el concepto de símbolo. Examinemos las siguientes hipótesis:

- A. el mundo “es” más que el mundo real. Lo que llamamos real solo lo es, en la medida que hemos organizado un segmento de la realidad y lo hemos asumido. Esta asunción puede ser colectiva o individual.
- B. el mundo no “es” y solo existe en virtud de lo que pensamos.

- C. el mundo es el mundo simbolizado. No en potencia, sino que lo recibimos así al nacer: pensemos por ejemplo en las definiciones de “ideología” y “ligereza” (una mental y una física).
- D. el mundo es una posibilidad abierta y puede ser ampliado: el mundo es no solo abierto en sí mismo, sino una puerta abierta hacia la posibilidad de otros mundos posibles, los cuales, lógicamente, solo se pueden intuir (aceptando la limitación propia del organismo humano).

Estas ideas nos llevarían a diferentes conclusiones:

- A. en su versión más extrema: el mundo es subjetivo, existe para *cada uno* una manera diversa de captarlo (pero ello lo haría inasible, incomunicable, aunque, tal vez, esta experiencia subjetiva se ignora). Es una idea tentadora, pero va en contra de las experiencias similares de todos en cuanto a la relación cuerpo-mundo.
- B. el mundo es objetivo y convencional (ello lo haría limitado, estereotipado, no explicaría los casos fuera de la norma).
- C. el mundo es objetivable y es una necesidad objetivarlo (nos movemos dentro de los parámetros clásicos).
- D. es posible crear mundos para ampliar lo que es nuestra concepción de lo “real” (literatura fantástica convencionalizada: lo extraño que ya fue descubierto como extraño). Esta perspectiva nos abre la posibilidad de conocimientos nuevos.
- E. es posible crear mundos para dar cuenta de lo inexplicable (literatura fantástica no convencionalizada: lo extraño *que descubrimos* en el momento de acceso a la obra de arte extraña). Utilización de símbolos originales. Depende de la destreza del autor.

En el interior de todas estas afirmaciones y supuestos descubrimos a dos autores que nos dan la mano, uno de ellos es Cassirer; el otro, Goodman. Examinemos y precisemos los aportes de cada uno en la construcción de nuestra hipótesis.

La idea que nos condujo hacia la propuesta de Goodman la hallamos en un artículo de Carlos Muñoz Gutiérrez, que lo reseña bastante bien:

La comprensión final de su proyecto, que culmina en sus *Maneras de hacer mundos*, proviene [de] cuando Goodman declara su relativismo ante la aceptación de incontables versiones alternativas del mundo y cuanto unifica todos los ámbitos de la experiencia humana en la construcción de mundos, pues los mundos se construyen elaborando versiones por medio de símbolos.¹⁷⁷

¹⁷⁷ MUÑOZ, Carlos Nelson Goodman: “símbolo y mundo: arte y ciencia” p. 2. Escogemos esta interpretación sobre lo estudiado por Goodman, porque este, en su texto, presenta un lenguaje ligado al psicologismo

Como vemos, Goodman le otorga al símbolo valor creador y añade, además, la posibilidad de construir versiones de mundos. Si bien es cierto su teoría resulta aplicable a cualquier actividad humana, es en el campo del arte en el que queremos aplicar este concepto, y, en la medida en que estamos estudiando el símbolo como elemento creador de realidad, es en la ficción fantástica donde encontraremos una aplicación más clara. Ciertamente, habría que dar peso intersubjetivo al relativismo al que Goodman se refiere.

Asimismo, la teoría de Goodman resulta útil para reafirmar algunas de las hipótesis que hemos planteado. Por ejemplo, hemos afirmado que no basta enunciar cualquier expresión como simbólica para considerarla como un símbolo válido. De modo análogo, Goodman afirmará que no se puede crear cualquier mundo:

Pero tal y como Goodman entiende el trabajo filosófico, no todo vale. De siempre Goodman ha distinguido entre versiones verdaderas y versiones falsas. Solo las versiones verdaderas construyen mundos. Pero, ¿cuál es el criterio por medio del cual podemos distinguir entre versiones verdaderas y falsas? Cuando se pierde el mundo y toda su correspondencia con él, la primera tentación es establecer la coherencia como criterio. Pero Goodman es más exigente, su criterio parte de la validez de la inferencia inductiva...¹⁷⁸

Para nosotros los criterios de validación se encontrarán en la calidad abductiva del símbolo (de hecho, Goodman está apelando a ella al hablar de “inferencia inductiva”), y en la relación entre el uso de este y la verosimilitud del texto fantástico. El criterio de verosimilitud no se encuentra vinculado con una lógica interna que validaría cualquier tipo de construcción (por ejemplo, las planteadas por el texto maravilloso), sino con las posibilidades evocadoras del símbolo, que, como hemos visto, no es totalmente arbitrario (existe una metáfora implícita en él, que, a su vez, ha partido de una analogía para darle estatus de realidad).

Pensamos que Goodman añade detalles interesantes que nos ayudan a ampliar de mejor manera el concepto de verosimilitud en un sentido más estricto. La verosimilitud no solo se construye -dentro de la concepción de mundos posibles en la literatura fantástica, mediante el planteamiento de aquello que es creíble en una situación- debe estar presente también la “seriedad” de la que hablaba Bousoño, aquello que hace que el texto sea compartido y aceptado como real, pero no solo eso; hace falta, además, añadir la noción de contexto. Como nos movemos dentro de la construcción de mundos con una figura retórica, es necesario precisar la importancia del contexto: este debe proporcionar el marco dentro del cual lo posible no solo es aceptable, sino también *revelador*, (recordemos que se trata de no solo postular mundos ficticiales, sino, además, y esto es lo más importante, de postular la existencia de mundos posibles por ampliación, creación o deformación -tanto en su aspecto positivo como negativo de realidades) En este punto Goodman precisa, aunque refiriéndose a la obra de arte en general, la necesidad de un sentido que provenga de un contexto creado: “las cosas operan como obras de arte solo cuando su funcionamiento simbólico tiene determinadas características.”¹⁷⁹ Esto fundamenta el hecho de que, para Goodman, no

¹⁷⁸ Op. Cit. p. 3

¹⁷⁹ GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos* p. 99

todos los mundos son posibles, algo con lo que el modo fantástico coincide. No se puede esperar de la finitud de la conciencia un “todo”, ni comprender toda la realidad en su complejidad. Es una prueba de nuestra transitoriedad en el mundo.

Ahora bien, pensamos que se puede trasladar la experiencia al texto ficcional, y, afirmar, de ese modo, que el símbolo dentro de la obra fantástica solo crea mundos cuando tiene ciertas características, por ejemplo, un contexto construido en la obra y el contexto de la realidad vigente. El símbolo organiza: su sola presencia compone un texto y una realidad que no había sido clara antes de la aparición del mismo. Ahora bien, no basta con la aparición del símbolo para construir mundos, *es necesario ordenar* las derivaciones del símbolo “en acuerdo a”. De otro modo, el mundo creado no será percibido como tal (sucede, por ejemplo, con algunos casos de poemas). Goodman anota al respecto:

Construimos, pues, mundos haciendo versiones de mundos, pero si nos ponemos a juntar símbolos al azar no hay muchas más probabilidades de que lleguemos a construir un mundo que de un carpintero construya una silla encolando sus piezas también al azar. La propuesta filosófica que aquí se defiende entiende que esos múltiples mundos son precisamente los mundos reales que construimos por medio de, y como respuesta a aquellas versiones que son correctas o verdaderas. No hay lugar, por lo tanto, en esa propuesta filosófica para otros mundos, posibles o imposibles, que pudieran construirse en correspondencia a versiones falsas.¹⁸⁰ (en el arte hablaríamos de verosimilitud)

Al respecto, Cassirer nos brinda aportes en *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, que Goodman acoge y que nos parecen válidos dada la naturaleza analógica del símbolo: “La construcción de mundos comienza en una versión y concluye en otra.”¹⁸¹ Ello nos garantiza que el símbolo pueda ser comprendido, y, de esa manera, ganar estatus de realidad presentada. Se arriba, entonces, a un producto constantemente enriquecido, de acuerdo con las interpretaciones válidas del receptor.

Otra de las ideas que Goodman nos proporciona y que afianza la posibilidad de que la construcción de mundos en la literatura fantástica constituya un acceso a realidades ampliadas o descubiertas, es aquella en la que compara el conocimiento que brindan las ciencias con aquel que brindan las artes:

Los mundos de la ficción, de la poesía, de la música o de la danza o de las otras artes están hechos en gran medida de mecanismos no literales, tales como la metáfora, o por medios no denotativos, tales como la ejemplificación y la expresión (...). Estas formas de hacer mundos y esas versiones son los que aquí nos ocupan de manera central, pues una de las tesis principales de este libro es que el arte no debe tomarse menos en 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 parte integral de la metafísica y de la epistemología.¹⁸²

¹⁸⁰ *Op. Cit.* p.131

¹⁸¹ *Op, Cit.* p.135

¹⁸² *Op. Cit.* p.141

En esta última cita, nos interesa la idea de “ampliación del conocer”. Esta idea apunta al centro de lo que queremos destacar en el texto fantástico: no se trata solo de crear mundos ficcionales posibles cualesquiera. Si bien es cierto, todas las manifestaciones humanas portan algún conocimiento o lo amplían, no lo hacen en el sentido del texto fantástico. De allí que Goodman equipare ciencia y arte, y los vincule por su calidad de “forma de descubrimiento”. Esta forma de descubrimiento queremos entenderla - aplicada al texto fantástico- como una forma ideal para aportar objetos, ideas a la realidad, y, también, como una forma de acceder a conocimientos trascendentes muy difíciles de explicar en términos concretos (por ejemplo, los estados anímicos simbolizados en diversos textos de Kafka). Véase el siguiente caso:

Ayer vino una debilidad

“Ayer vino una debilidad a mi casa. Vive en la casa de al lado, con frecuencia la he visto desaparecer agachándose por la puerta. (...)”

Me parecía como si yo fuera un gorrión que ejercitara en la escalera mis saltos y ella descompusiera mi suave pelaje gris.

-Siento con toda el alma que me anheles tanto. Sumida en la tristeza, he visto tu rostro con frecuencia, consumido de pena, cuando estabas en el patio y mirabas hacia mi ventana. Bueno, no me caes mal y aún no tienes mi corazón, así que puedes conquistarlo.”¹⁸³

En el fragmento del relato kafkiano puede observarse como un estado de ánimo: “una debilidad” afecta al protagonista, y cómo este lo simboliza con una mujer que le dice que todavía no tiene su corazón, pero puede conquistarlo: se nos abre el mundo creado para y por “la debilidad”. De esta manera, se pueden crear mundos bajo los símbolos de mujer, hombre, gorrión, descomponerse. Este es un caso muy significativo de cómo puede conformarse un mundo simbólico en el que se expresa el mundo interior, el de los sentimientos.

Goodman también le da un matiz interesante a la idea de “reformulación”. La paradoja en la literatura fantástica puede ser producto de un “mirar diferente”, de un mirar simbólico que, justo por serlo, está planteando que hay un proceso depurativo en el que, de varios mundos posibles, se establece la relación intensificada con uno solo de ellos. Ya hemos establecido que la metáfora es portadora de conocimiento, ahora Goodman aporta la idea de que este conocimiento (mundo ampliado) es equivalente al de las ciencias. Esto supone que posee tanto rigor de prueba como la Física o la Química, solo que no consideramos siempre todas las posibilidades de prueba como aceptamos el método científico. Esto no debe llevarnos a desdeñar el papel del arte como forma de conocimiento del mundo.

Debe quedar claro también que la metáfora parte de una base analógica (que hemos analizado antes) con raíces en la realidad. Aun cuando el “constructo” sea monstruoso, sus componentes están hechos de materia real (como están hechos los sueños (se dice

¹⁸³ KAFKA, F. *Cuentos completos* pp. 365 - 366

que nunca soñamos con un rostro que no hayamos visto antes), que permiten atisbar, por ejemplo, la realidad del inconsciente del sujeto, o como están contruidos -según el lúcido análisis de Eco en: “*De los espejos y otros ensayos*”- los cuentos policiales de Borges, con una lógica tan perfecta que no puede ser real, aunque evidentemente se basan en la más estricta lógica del mundo real), y, en esa medida, establecen relaciones desde lo cognoscible -real con lo incognoscible-presentido. Nadie podrá negar que una grylla medieval está compuesta de ingredientes reales y que ellos son los que permiten reconocer conceptos que entendemos por separado, y que, juntos, forman una asociación novedosa y productiva. De modo análogo, el insecto gigante compuesto por Kafka, es insecto y es humano; pero es, a la vez, ambos y ninguno de los dos; no puedo definirlo: es un ente nuevo, pero puedo asociar sus partes, escoger las idóneas y llegar con estas asociaciones a un conocimiento añadido a la realidad. Pero leamos la cita de Goodman que nos ha permitido reflexionar sobre estos conceptos

La ficción, ya sea escrita, pintada o representada, no se aplica realmente, pues, ni a la nada ni a los diáfanos mundos posibles, sino a mundos reales, aunque lo haga metafóricamente. En manera semejante a como lo meramente posible, en la medida en que es aceptable, yace en el seno de lo real (...), Tanto Cervantes como el Bosco y Goya, y en no menor medida que Boswell, Newton y Darwin, parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos, y reformulan, así, esos mundos de diversas maneras, a veces notables y a veces recónditas, pero que acaban por ser reconocibles, es decir, re-cognocibles.

3.6. La realidad y el símbolo

Uno de los temas que más preocupa y corresponde a uno de los términos que hemos utilizado en, al menos dos acepciones, es el de “realidad”. Hemos querido darle los matices que necesitábamos para hablar de la experiencia simbólica como una experiencia de “apertura hacia”. Sin embargo, en este punto nos interesa darle mayor validez a nuestras hipótesis mediante la relación del arte en general y realidad, de acuerdo con criterios básicos. En este punto, resulta muy clara la diferencia que establece Goodman en cuanto a dos realidades; esto, si bien no nos proporciona todos los matices que querríamos, sí ayuda a precisar la sensación peculiar que produce un arte que se presenta (hablemos de la pintura, por ejemplo) como figurativo y no figurativo. En principio, tenemos que considerar que en ambos encontramos una percepción distinta de lo que es la realidad: la mirada del creador sobre esta, su perspectiva, ya están generando asociaciones productivas en la creación de mundos posibles. Igualmente, la focalización, la intensificación, si bien son procedimientos aplicados a lo factible, usados en determinada gradualidad pasan a ser extraños (en un uso exagerado, pueden llegar a ser fantásticos, si este término se puede aplicar a las artes plásticas), y con ello, generan nuevas asociaciones que se ven como atentados contra lo que, comúnmente, se considera real. Cabría preguntarse si el arte figurativo es real y el arte no figurativo irreal, y, de modo análogo, preguntar si la ficción realista es real y la fantástica es irreal. Por supuesto que la respuesta sería que ambos son productos agregados a la realidad (como objetos), pero se dudaría de si lo expresado en ambas “irrealidades” (figurativo - no figurativo – abstracto, ficción realista -

fantástico) son posibilidades de mundos a actualizarse o agregados al mundo. A este respecto pensamos que son esto último, solo que contienen procedimientos que parten de lo real para llegar a aquello que no es expresable con un modelo “quasi fotográfico”. Asimismo, la puesta en escena de sus elementos y el cómo se constituyen, combinan y disponen dan cuenta de una lógica nueva que buscar imponerse -alguna vez lo hizo el Impresionismo, por ejemplo. En este aspecto, Goodman enriquece nuestra hipótesis y nos permite seguir validando la perspectiva de lo que planteamos:

Mas es el momento de recordar que hay dos usos distintos del término “realismo”: según su uso más frecuente, una imagen es realista en la medida en que es correcta según el sistema normal de representación, y, así, en nuestra cultura se suele considerar más realista una imagen de Durero que otra de Cezanne. (...). A veces se dice de un pintor o de un fotógrafo que alcanzan un nuevo rasgo de realismo, y ello es así porque descubren y presentan nuevos aspectos de la realidad al crear o develar aspectos del mundo que hasta ese entonces no habían sido nunca vistos. Pero cuando topamos, como aquí, con una representación que opera bajo un sistema correcto que nos es desconocido la noción aplicable al realismo no será ya la del hábito, son una segunda que significaría, más bien, revelación. Estos dos sentidos de la palabra “realismo” revelan aquellos dos factores, el de la inercia y el de la invención, a cuyo conflicto asistíamos en el caso de la validez de los procesos de aplicación de categorías y de los procesos de inducción.¹⁸⁴

Como vemos, la cita de Goodman es sumamente interesante en lo que se ha referido en esta investigación a la capacidad ampliadora de la realidad del modo fantástico que, encuentra en su retórica, mecanismos válidos para conocer. Ahora bien, la finalidad que resulta de esta investigación, a diferencia de Goodman, es que nosotros planteamos la hiperrealidad del texto fantástico, su posibilidad de crear realidad o de iluminar aspectos desconocidos de esta. Goodman, creemos, da un paso distinto cuando habla de “maneras de hacer mundos”, pues refiere a un sistema de lógica totalmente cambiado, pero, igualmente válido. En otras palabras, Goodman habla de mundos totalizadores (ello sería equivalente a toda la propuesta teórica del modo fantástico), en tanto que con el modo fantástico solo hablamos de añadidos a la realidad vigente; sin embargo, en ambos el elemento de “creación” está presente.

En *La metamorfosis* de Kafka, Gregorio Samsa, por ejemplo, pasa a convertirse en un símbolo particular, rodeado del desencanto de la postguerra, de la pérdida de valores originales para dar lugar a los valores mercantiles. Pero no necesitamos solo de un contexto social: el modo fantástico es más que eso. Pensemos otra vez en Samsa:¹⁸⁵Samsa está “vaciado de sentido”, ya que no representa lo que originalmente era: un ser humano. Samsa es una mercancía que llenan a su gusto el padre (la autoridad), la madre (la lucha entre amor y temor), la hermana (el crecimiento), los funcionarios (el desprecio), la empleada (la falta de empatía), los huéspedes (el mercado y sus leyes). Hasta allí el valor alegórico que ven Baudelaire y Benjamin; pero este valor alegórico de pérdida y caducidad, que, en el contexto de la obra, presta su significativo vacío no basta: allí solo tenemos un proceso que derivará, una vez que la

¹⁸⁴ *Op. Cit.* pp. 176 - 177

¹⁸⁵ Muchos autores aún no deciden si la interpretación de la *Metamorfosis* debe ser alegórica o simbólica. Creemos que la confusión puede partir de que se trata de un símbolo nacido de modo particular, de una alegoría que se carga de posibilidades de sentido nuevas.

alegoría (en su función de solo significante para optar por una interpretación) cumpla su función de señalamiento en el símbolo, el cual, en el contexto de la obra, se vuelve plurisignificativo (como Samsa-insecto está lleno de relaciones simbólicas posibles (en los paréntesis de líneas arriba proponíamos *una* significación posible) pues, de alguna manera, el lector completa los restantes en su búsqueda incesante de sentidos (el ser humano es *un ser buscador de sentidos*).

Por último, solo nos queda recoger en el argumento de *La Metamorfosis* de Kafka -muy brevemente- una reflexión, no tanto para aplicar las ideas que hemos estado desarrollando, sino más bien con la idea de abrir un camino que nos lleve a un análisis más profundo de este texto. Cuando pensamos la obra en términos de las ideas analizadas en esta investigación, de inmediato sabemos que la frase “el ser humano es como un escarabajo” no es equivalente a “el escarabajo es como un ser humano”. Ambos enunciados son distintos en universos, igualmente, distintos: el símbolo está expresando lo inexpressable. Gregorio Samsa -símbolo, a su vez, hace que todo el universo alrededor suyo se vuelva simbólico: no puede existir si sus referentes no son como él. De allí la naturalidad con la cual la familia ve el Gregorio-insecto: son también parte de ese mismo universo animalizado que Samsa protagoniza. Samsa ha creado un mundo a partir de su simbolización.



Capítulo 4

Alegoría y modo fantástico

(especulaciones)

4.1. Sobre la definición de alegoría

Para poder acercarnos hacia los diversos usos de la alegoría y poder establecer estos usos -con características distintas a las estudiadas tradicionalmente- necesitamos definir de manera clara qué es lo que constituye una alegoría y cuáles son los elementos que la individualizan. De esta manera partiremos de definiciones tradicionales para, luego, ampliar su caracterización en vistas a una relación más profunda con el modo fantástico.

Ya El Pinciano nos ilustra con una definición de alegoría bastante cercana a la que encontramos hoy. Dirá:

Alegoría segunda y principal es dicha la significació[n] produzida de otra cosa, la cual es secreta y escondida al vulgo, y manifiesta solo a los hombres doctos; desta manera fabularon los filósofos antiguos que del matrimonio de Neptuno y Cibebe nacieron los gigantes; esta es la letra y la significación della -que por otro nombre es dicha alegoría- es que la tierra ju[n]ta con el agua produze grandemente: tales son Neptuno y Cibebe y que , si no se ayuntan, los frutos de la tierra quedan estériles.¹⁸⁶

Vemos que la definición de la época se enlaza con la idea de que los significados (el plano interpretativo de la alegoría) son *aprendidos*, y propios de hombres doctos. A pesar de contener lo esencial, esta definición todavía está lejos aún, incluso, de la apertura que propondrá -según creemos- la alegoría barroca.

De hecho, esta "rigidez" interpretativa no se cumple siempre. Aparece una clasificación apuntada por Umberto Eco (*De los espejos y otros ensayos*)¹⁸⁷, el cual indica a lo largo de su ensayo que existen en la Edad Media tendencias alegóricas diversas entre las que están la alegoría *in factis*, la interpretativa de los textos sagrados, por ejemplo; y la alegoría *in verbis*, la productiva o poética. Esta segunda forma alegórica, aparentemente, carece de la univocidad interpretativa de la primera y aparece como

¹⁸⁶ LÓPEZ PINCIANO, ALONSO L. *Philosophia Antigua* p. 94

¹⁸⁷ ECO, Umberto *De los espejos y otros ensayos* pp. 234 - 236

una forma más abierta a las propuestas no ajustadas únicamente a la doctrina cristiana. Si bien es cierto, la codificación en la interpretación prosigue, se abre un resquicio hacia una lectura en la que se sabe que **La realidad** no necesariamente es la que se está revelando solo y de manera evidente.

Hasta aquí solo tenemos una clasificación y una consecuencia: la analogía interpretativa (cuya idea se deriva de la acotación de San Pablo en la Epístola II a los Corintios) que lleva a la idea de que, si la *Biblia* habla mediante elementos, habrá que buscar en el saber tradicional cuáles son los significados de esos elementos. De esta idea parten la elaboración de enciclopedias de interpretación y tratados como el *Fisiólogo*, y este será el inicio de una consecuencia mayor "si la enciclopedia nos dice cuáles son los significados de las cosas que la Escritura pone en escena y, si esas cosas son los elementos del mobiliario del mundo, (*in factis*), entonces se podrá ejercer la lectura figural no solo sobre el mundo tal como lo cuenta la *Biblia*, sino también sobre el mundo tal como es"¹⁸⁸. Ahora bien, tenemos más o menos claro el origen de las alegorías entendidas como prefiguraciones -hasta allí los límites de la alegoría *in factis*-. Es clara también la idea de que la alegoría fuera de este plano doctrinal existía como alegoría *in verbis*, el *Roman de la rose* es un ejemplo de esta. Pero esto no encierra otras formas imaginativas alegóricas que coexisten con las anteriormente señaladas; existía también la corriente nacida a partir de la obra de Dionisio Areopagita, según la cual, los modos de referirse a lo divino no debieran ser directos: el autor afirma que si fueran excesivamente claros la gente no docta podría confundir el objeto que servía para representar a la divinidad con la divinidad misma (pensemos en una nueva hipotética idolatría al Sol, por ejemplo, en la cual este se convierte en divinidad siendo solo representación de lo luminoso). Para solucionar este problema, Dionisio proponía que en lo posible las representaciones fueran "deformes, increíblemente inadecuadas ... enigmáticas".¹⁸⁹ Esta vertiente abierta por Dionisio es diferente al camino que abre la alegoría tradicional. En el esquema de Eco, esta "Pansemiosis metafísica" (así la denomina) no da lugar a ninguno de los tipos de alegoría vistos antes, sino que desemboca en la analogía *entis*: visión semiótica del universo en que todo efecto es signo de su causa. Pero sus implicancias van más allá de esto. Evidentemente, este tipo de alegorías no dejan espacio a una validación analógica de la cual podría partir la alegoría; de alguna manera, su destino es lexicalizarse, porque sus elementos se asocian de manera obligatoriamente convencional.

Pero, antes, sigamos avanzando hacia otros elementos de la alegoría mediante un nuevo acercamiento más contemporáneo a su conceptualización. Dentro de un concepto más actual, encontramos una definición muy completa de Susana Reisz. Si bien ella plantea una definición que agrupa en un mismo conjunto al símbolo, la alegoría y la parábola, hace una acotación que nos permite ir avanzando hacia una definición más exacta de la alegoría. Susana Reisz cita a Quintiliano: "[este] señala que una metáfora continuada (en una o más frases enteras) da por resultado una alegoría (Inst. IX, 2, 46) y distingue las alegorías "totales" o puras (nosotros podemos precisar: en las que no hay quiebre de la isotopía) de las alegorías mixtas (en las que hay quiebra

¹⁸⁸ *Op. Cit.* pp. 242 - 243

¹⁸⁹ *Op. Cit.* pp. 236 - 237

de la isotopía) (Inst. VIII, 6, 47)¹⁹⁰. Agrega Susana Reisz sobre lo que denomina discurso simbólico: "La condición básica para que haya símbolo no es que los elementos del discurso estén organizados de una cierta manera ni tampoco que a un elemento aislado se le pueda atribuir un sentido distinto del literal. La condición básica es que el discurso permita una lectura literal y, por lo menos, otra no-litera y que los elementos de ambas lecturas estén articulados conforme a un mismo esquema de relaciones. (...) Para que haya isomorfismo basta que haya una correspondencia parcial."¹⁹¹ Simplificando las ideas de Reisz, se trata de dos niveles articulados por una relación común en la que no es condición necesaria una correspondencia total de elementos. Lo decisivo es que los elementos correspondientes ocupen una posición equivalente dentro de un sistema de relaciones equivalente. Es una definición bastante satisfactoria, pero no nos permite establecer particularidades de la alegoría respecto de otras formas retóricas cercanas como el símbolo.

Reisz establece, sin embargo, más adelante, una diferencia fundamental entre símbolo y alegoría que se centra en la orientación (en el plano interpretativo) que tiene la alegoría frente a la libertad evocadora del símbolo. Ella expresa esta relación así: [en el caso del símbolo] " ... el proceso de decodificación se hace sobre la base de un número muy limitado de relaciones analógicas entre elementos de ambos niveles y en el establecimiento de las analogías intervienen asociaciones producidas muy libremente por la subjetividad del receptor."¹⁹²

Han aparecido ahora en la elaboración teórica de Reisz elementos muy interesantes, porque nos ayudan a ir distanciando alegoría de símbolo en varios niveles: primero, tenemos el nivel de la relación = la construcción en sí de la figura retórica: en el caso de la alegoría, esta relación se presenta como fuerte, llena de lazos muy claros; en el caso del símbolo, los enlaces que establece la analogía son débiles y múltiples; al analizar, por ejemplo, el caso de las obras de Sor Juana (*El divino Narciso*, basada en una análoga de Calderón de la Barca), se ve cómo en la alegoría estos lazos no solo son evidentes y reforzados a lo largo de toda la obra, sino que son *elegidos y uno solo es semánticamente potenciado*. En el caso de esta obra de Sor Juana, se potencia solo el elemento "belleza", no entran ni la vanidad ni la fatalidad propios del Narciso del mito original.

En el nivel del productor, Reisz nos da la pauta -indirectamente- de que, al momento de crear la figura retórica, la relación analógica es fuerte. Pensamos que una de las razones por las que se percibe así es porque el universo significante-significado es convencional, conocido e ideológicamente establecido; es decir, se trata de relaciones consagradas o preestablecidas en el discurso ideológico de la época (y esto agregaría un elemento adicional: el discurso alegórico nace estrechamente vinculado con su contexto de aparición y lectura, de esta manera, una alegoría depende de su época: puede serlo en un tiempo y dejar de serlo en otro transformándose en arquetipo, mito,

¹⁹⁰ REISZ, Susana En Lexis vol. I, Num. I, julio de 1977. "Predicación metafórica y discurso simbólico" p. 55

¹⁹¹ REISZ, S. Op. Cit. pp. 61 - 62

¹⁹² Reisz, S. Op. Cit. P.63

o símbolo)¹⁹³. Esto ocurre si se trata de una alegoría; en el caso del símbolo, creemos que es condición necesaria que existan vínculos entre el plano literal y el interpretativo que más o menos sean perceptibles comúnmente por el receptor y el emisor. Ahora bien, estos lazos pueden ser -incluso- muy tenues para reforzar la naturaleza evocadora del símbolo y pueden no ser percibidos claramente, en cuyo caso, el receptor puede tomar dos vías: o bien renuncia a considerar significativo el texto, le parece absurdo; o bien encuentra nuevas relaciones no planteadas desde la perspectiva del emisor. La primera postura, aparentemente, es la derrota de la obra, pero solo en apariencia porque la creación de esta sensación de "carencia de significación" es una de las propuestas de algunas Escuelas modernas para dar cuenta del absurdo o de lo desconcertante del mundo.

En el nivel del receptor, Reisz propone que la recepción del discurso simbólico será mucho más subjetiva que la de la alegoría. En este punto no necesitamos más explicaciones, ciertamente, los dos primeros niveles se han encargado de guiar la lectura en la alegoría; en el caso del símbolo lo interesante es potenciar su característica evocadora. De este modo, podemos deducir, que un discurso que el receptor percibe como claro, casi unívoco y guiado será un discurso alegórico y, al contrario, un discurso percibido como enigmático y evocador, remitirá al símbolo. Ahora bien, este aspecto es interesante porque coloca la detección del símbolo o la alegoría en manos del receptor y no del emisor del discurso artístico. Sobre las implicancias de esta característica volveremos después. Lo que sí se puede adelantar es que este requisito no basta para decidir que existe símbolo o alegoría, esta sensación debe estar respaldada por marcas textuales o extratextuales (por ejemplo, la convención respecto de una interpretación o de una metáfora - centro de una interpretación-, o un símbolo que remite a una convención social clarísima, o una interpretación contextual unívoca en un momento determinado del tiempo: por ejemplo, la alusión a la bandera de EEUU en el contexto de la guerra contra Iraq), o, como veremos a lo largo de este trabajo, por evidencias claramente interpretables unívocamente, presentes en los textos y que le prestan a este una naturaleza "guiada" y, desde nuestro punto de vista, alegórica.

Por otro lado, resulta interesante, dentro de la relación alegoría - modo fantástico, el análisis realizado por Todorov. Este establece que uno de los elementos que atentan contra la ficción fantástica es la alegoría. Para el autor "la alegoría es una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo."¹⁹⁴

¹⁹³ Alegoría y símbolo se convierten así en figuras retóricas dinámicas: justamente esta característica que parece debilitar a la alegoría constituye su fortaleza porque puede "reinventarse a sí misma" y devenir en mito: con su fuerza universalizadora. Pensemos que lo que ha llegado hasta nosotros como mito por parte de Grecia alguna vez pudo constituir la base de la doctrina de una visión ordenadora del mundo y pudo establecer enlaces tan sagrados como podría sonar el vínculo calderoniano entre Jasón y Cristo o las prefiguraciones bíblicas que ven en la historia de los gentiles la historia de la verdadera fe. Estas historias, se vacían de sus significados -probablemente sacros- originales y se vuelven un rico material mítico - simbólico, reelaborable: una forma susceptible de llenarse de nuevo sentido: han escapado a su época, y la Edad Media; el Renacimiento; el Siglo de Oro; llenarán esas formas con nuevas y muy ricas reelaboraciones.

¹⁹⁴ TODOROV, Tsvetan *Introducción a la literatura fantástica* p. 52

Hemos copiado la definición porque contiene un elemento interesante respecto de lo literal sobre el cual volveremos desde otra perspectiva (y sobre el que hemos trabajado en nuestra investigación sobre la metáfora, asumiendo lo literal como parte del proceso conformador de su sentido final); pero es también en este punto que Todorov hace aportes interesantes: dirá, ampliando sus conceptos sobre la base de delimitar hasta qué punto la alegoría es incompatible con la ficción fantástica: "Existe, pues, una gama de subgéneros literarios entre lo fantástico (que pertenece a ese tipo de textos *que deben ser leídos en sentido literal* -cursivas nuestras-) y la alegoría, que sólo conserva el sentido segundo, alegórico. Esta gama habrá de constituirse en función de dos factores: el carácter explícito de la indicación, y la desaparición del sentido primero."¹⁹⁵ Si seguimos ahondando en la definición de alegoría vemos que, en esta, el sentido literal "no se lee"; la posición del autor -en complicidad con el lector - es la de considerar que los elementos significantes (llamemos así a los elementos del plano literal) no pueden ser leídos como "reales". De esta manera, cuando se lee *La Divina Comedia*, el receptor sabe que el león que ataca a Dante en la selva oscura no es un león real; asimismo, y yendo un poco más allá de lo dicho por Todorov, los elementos que acompañan al león, por "contagio" semántico se vuelven igualmente "antiliterales", y nos ponemos "en guardia" para leer igualmente "selva oscura" y "Dante" como alegóricos. El otro elemento es que esta percepción del receptor está lógicamente respaldada constantemente por marcas textuales del emisor, quien, en varios momentos del texto, propone cuál es la lectura que debe hacerse de los elementos literales más significativos (es el caso clarísimo, por ejemplo, de las acotaciones calderonianas en los autos sacramentales).

Vayamos, en este punto, estableciendo las particularidades de la alegoría con la idea de que la presencia de estos elementos "alegóricos" en la literatura fantástica pueden tener una implicancia distinta. Aquí regreso a la noción de "lo literal" para Todorov y agrego una pincelada de Hauser (y, más adelante, algo de especulación personal): "la alegoría no es otra cosa que la traducción de una idea abstracta en forma de imagen concreta, por lo que la idea continúa en cierto modo siendo independiente de su expresión metafórica y podría incluso ser expresada de otra forma, mientras que el símbolo reduce la idea y la imagen a una unidad indisoluble, de manera que la transformación de la imagen implica también la metamorfosis de la idea"¹⁹⁶ . Expliquemos más: algunos autores llaman por esta característica a la alegoría "arte adjetivo": una idea puede ser representada de muchas formas, pero estas deben tener una asociación (de, al menos, un elemento) conocida para el receptor (así el Bien puede ser representado por el Sol o por una escalera que asciende, etc.), la obra de arte remite a la realidad fuera de sí misma, pero las explicaciones que enlazan al Sol con el bien, se encuentran dentro de ella.

Eco aporta al respecto que el significante es importante en el símbolo, ya no se refiere directamente a un significado trascendente, sino que llama la atención sobre sí mismo, esto hace que el significante del símbolo sea importante: no puede ser otro, y, de

¹⁹⁵ *Op. Cit.* p. 53

¹⁹⁶ HAUSER, Arnold *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama, Madrid. 1969

hecho, no está codificado y, por tanto, su significado no es referencial. Ello trae como consecuencia dos ideas aplicables a textos que expresan retóricamente símbolos o alegorías: por un lado, en el símbolo, significante y significado (plano literal y plano interpretativo) tienden a alimentarse mutuamente (no siempre ocurrirá así, pero es una tendencia); y, por otro lado, el significante no es intercambiable por otro significante, como ocurre en la alegoría (piénsese en los significantes múltiples que se tienen para representar a Cristo alegóricamente). Si examinamos algunos textos de la literatura fantástica, que gran parte de la crítica ha visto como alegóricos (de hecho, pensamos que algunos textos fantásticos tienen carácter alegórico -aunque Todorov se resista a admitirlo- y estos tienen características especiales), Todorov quizá diría que, en la medida en que son parcialmente alegóricos o hacen uso de una alegoría parcialmente, este uso no representa una utilización válida de esta figura literaria; nosotros pensamos que sí lo es, pero que esta validez depende muchísimo de la construcción del relato y de las estrategias narrativas empleadas; dicho de otro modo, de la forma cómo el autor haga verosímil la lectura literal de un elemento que no admite en la realidad una lectura de ese tipo).

En el caso de *La Metamorfosis* de Kafka (texto que consideramos simbólico y no alegórico), Samsa adquiere forma de insecto, comportamiento de insecto, pero el lado interpretativo (la debilidad o degradación) también se contagian del significante "ser humano", este es un insecto que gusta de "escuchar música" (el violín que ejecuta la hermana). Ello densifica las posibilidades evocativas del símbolo porque nos hace pensar no solo en términos de la significación de un plano (el interpretativo) sino también en términos de la densificación evocativa del significante (el ser humano es vulnerable: es, puede ser, un insecto, y, al mismo tiempo, un insecto puede pensarse en términos de nobleza.). Sabemos que en este punto nos movemos en el terreno de lo especulativo, pero es una veta interesante aún por explorar.

Por otro lado, el significante adquiere un peso enorme al formar un todo indisoluble con el significado: no puede haber otro significante para el símbolo (que evocará múltiples significados, constituido de esa forma). Si se quiere cambiar de significante, ya se está construyendo otro símbolo distinto con otras evocaciones distintas. En *La Metamorfosis* de Kafka), el significante solo puede ser un hombre transformado en insecto: ningún otro elemento tiene el peso de esa transformación. Por ejemplo, si pretendo simbolizar la subordinación, con un elefante transformado en hormiga puede funcionar en el texto, pero este no tendría la riqueza evocativa de la relación antes planteada, no sería el relato de Kafka. Ahora bien, el significante es válido en su literalidad por la naturalidad con la que la gente, al interior del texto, lo percibe, y por los elementos con los que Kafka va construyendo su novela.

Pero no desdeñemos el valor de la literalidad de la alegoría: esta puede dar lecturas muy ricas en algunas reelaboraciones, puesto que, al potenciar elementos que, en la alegoría original se consideraban poco significativos, cambia la visión del mundo y cumple con esa función "cuestionadora de la realidad" que parece común a todo texto fantástico; esto expresado en términos bajtinianos, nos colocaría en una especie de contexto de "carnaval", en el que, por ejemplo, el rasgo analógico que establece la semejanza entre el león y el Rey no es ni el poder ni la soberbia, sino que puede

convertirse en la piel o las fauces (establecemos una paridad entre elementos que no son realmente significativos en la analogía más perceptible, pero esa es la "democracia carnavalesca": el siervo es el rey, los géneros pueden mezclarse). Ciertamente que aquí nos movemos en una vertiente donde la frontera con la ironía o la parodia son débiles (ello relativiza lo fantástico, si no es elaborado con cuidado), pero, volvemos a insistir, todo depende del planteamiento y de la construcción narrativa que proponga el autor del texto fantástico. En este, la relación alegórica, obligatoria por el contexto creado de la obra, puede potenciar elementos irrelevantes, en la visión original de la alegoría, que se vuelven significativos y producen la sensación de novedad, puesto que, en la alegoría, aunque se quiera, el significante no pierde todos sus atributos. Además, como explicaremos más adelante, considerando las ideas de Paul de Man, esta literalidad puede constituir "el decir" del "yo" alegórico.

En síntesis, y para aclarar un punto definidor de la alegoría que consideraremos esencial como elemento que la particulariza respecto del símbolo, debemos afirmar que, de todos los elementos definidores tratados anteriormente, aquel que nos parece fundamental para hablar de la presencia de una alegoría en un texto literario es el de *la intención clara del emisor de decir a qué significado convencional está refiriendo su significante alegórico*. Esta intención manifiesta puede darse a conocer, no obstante, de distintos modos; uno de ellos es el clarísimo ejemplo de explicación que existe en el Barroco en las loas previas a los autos sacramentales de Sor Juana o Calderón. También existen formas directas o más o menos indirectas que nos hacen percibir qué es lo que está significando un significante alegórico (es el caso de textos como la *Divina Comedia* o el *Roman de la rose*); pero también tenemos un modo más sutil, aunque, no por ello, menos efectivo: la presencia en el texto de otros textos conocidos cuyo sentido está ya consagrado o codificado (al modo de piezas alegóricas), este último caso nos interesa particularmente para los propósitos de este trabajo, porque las consideramos, en la medida de su uso intertextual, alegorías que cumplen una función de presentar "lo conocido" (aquello que hará que el receptor acepte, luego, lo "irreal" como válido, pero antes configuremos mejor el concepto de alegoría en el modo fantástico.

4.2. Hipótesis sobre el modo fantástico

Antes de iniciar con el desarrollo de nuestras hipótesis resulta imprescindible volver a resaltar nuestra preferencia -siguiendo a Irene Bessièrè- de denominar a lo fantástico "modo" y no "ficción", en la medida en que esta denominación nos permite ampliar sus márgenes y encontrarlo en formas narrativas previas a las señaladas por la mayoría de autores (Todorov, por ejemplo, no admite lo fantástico previo al Siglo de las Luces); y nos permite, asimismo, no circunscribir lo fantástico a una clasificación en la que determinadas características excluyen textos que, aunque no se inscriban dentro de lo considerado - clásicamente- "ficción fantástica" -vista esta como un conjunto determinado y exacto de características-, se perciben como transgresores de lo real. Ya desde esta consideración dejamos entrever que el punto fundamental de nuestra argumentación es la propuesta de considerar lo fantástico bajo registros no clásicos ni consagrados por la crítica más conservadora, y nuestra intención es partir el estudio de lo fantástico no desde el punto de vista de la ruptura con lo real, sino, todo lo

contrario, desde la necesidad de fijar la realidad que tiene el texto fantástico, justamente, porque tiene más que decir sobre ella.

Desde nuestra perspectiva, la relación real -irreal que establece el texto fantástico es una relación necesaria, no para establecer un contraste que marque la "huida" de lo cotidiano y aceptado por las reglas de la física o la ciencia vigentes, sino que es una relación necesaria para establecer que nuestra percepción de lo real es sesgada o corta y que la presentación de mundos diversos es lo que constituye la verdadera realidad: su visión es, pues, la de partir de la realidad (y por ello la remarca tanto) para proponer una *hiperrealidad más consistente con la percepción ampliada que el mundo moderno nos propone*. En ese sentido, se manifiestan, tanto en el significante alegórico concreto que parte de lo real para trasladarnos a un plano abstracto, como en el "relato conocido", que actúa como significante denso del texto fantástico para prestarle, posteriormente, y ya fuera de ella -la alegoría- validez a lo que se presente como subversivo.

Nuestra hipótesis parte, asimismo, de la idea de que las manifestaciones de lo fantástico tienen modos diversos y no solo dependientes de la aparición de un suceso irreal o imposible (sea este por símbolo, alegoría o metáfora). De esta manera, y desde nuestro punto de vista, lo importante en el modo fantástico es la propuesta de la validación de lógicas diversas y, por tanto, modos diversos de construir el mundo.

Sobre el primer punto hemos tratado en la sección dedicada a la metáfora, porque en ella se descubre la posibilidad de establecer una relación lógica por analogía compartida. Respecto del segundo punto, lo tratamos en la parte dedicada al símbolo, figura retórica que nos permite explorar perfectamente este aspecto "constitutivo" de mundos posibles. Ahora bien, nos queda un tercer aspecto: lógicamente, la sensación de "irrealidad" que percibe la mayoría de los críticos en el texto fantástico puede deberse a un tercer elemento: *la creación de "objetos" nuevos*, que no existen en la realidad cotidiana, y que no pueden ser comprobables por la física y sus leyes (cuando menos en sus formas de comportarse). Este aspecto "subversivo" respecto de la realidad sensible del modo fantástico (y que remite también a la simple sensación de extrañeza o a un uso particular del lenguaje o a una ruptura de alguna lógica muy sólida) que ha querido -en la crítica tradicional- "unirse a", justamente, este apartarse de la realidad, es el que en nuestra propuesta vincularemos más bien con la necesidad de afirmar la realidad, pero una realidad múltiple, simultánea, más completa, presente de modo diverso en lógicas diversas.

Este punto, que elaboramos, en parte ya, en el desarrollo del símbolo y la metáfora, queremos analizarlo en la alegoría, en su calidad de constituirse como una construcción que, en sí misma, dice, pero no precisa su ser, es decir, en su calidad de "significante vacío" en el que se sospecha un objeto que no se entiende (porque no se conoce el vínculo que alguna vez propuso la unión "real" del significante "vacío" que poseemos y su significado "real", en el que la verdad de la relación analógica debió ser -de alguna manera- lógico, perfectamente válido y, seguro en su nacimiento, incluso en los casos en que se quiso remarcar una distancia entre lo visual y lo alegorizado) y

que, por ello, resulta ser percibido únicamente como significante de ideas con una relación absolutamente convencional.

Los aspectos que desarrollamos nos llevan a plantear también, de alguna manera, que las formas de expresión de lo fantástico constituyen un *modo* -reiteramos- que puede aparecer en textos no considerados propiamente como ficción fantástica, bajo la forma de un "desvío" extraño en medio de un texto realista -al respecto podemos citar un estudio que realizamos sobre la alegoría y las posibilidades de una lectura fantástica del texto *El matadero* de Esteban Echeverría, texto en el cual, la irrealidad "contamina" de cierto modo a los elementos del texto- o, por ejemplo, algunos textos antiguos o medievales (que nacen con intenciones diversas, que escapan a la limitante realidad de esos tiempos) que contienen "finales" extraordinarios, con carga alegórica¹⁹⁷.

Por ello, no podemos establecer un "acta de nacimiento" de la ficción fantástica como plantean algunos críticos literarios en textos como "The sandman" (E. T. A. Hoffmann). Podemos sí establecer que, el modo fantástico predomina, bajo determinada forma, en algunos textos en determinada época (como predominan la exageración de la luz y el color en el Impresionismo y el expresionismo, respectivamente, pero estos ingredientes no son exclusivos de estas corrientes), y podemos decir que sus mecanismos tienden a una ruptura con la realidad, pero esta ruptura no tiene como finalidad un alejamiento de la misma, sino todo lo contrario -reiteramos- *un verla más claramente y ampliarla*. Ahora bien, esto nos lleva a considerar dos ideas fundamentales: la primera es que lo fantástico es inherente al ser humano, parte imprescindible de su *psique*, de su tránsito animal – racional, lo cual se evidencia, por ejemplo, en los sueños (y por tanto sus manifestaciones, las encontraremos en algunos textos sorprendentes de la Antigüedad -algunos relatos de Las *Metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo, o algunos textos que siguen el canon que la época permite presentándose como "fábulas" o "formas grotescas" destinadas a la risa y que, solo por ello, no se perciben como transgresoras de lo real... pero existen como una realidad que está más allá de lo comprobable, aunque su retórica e interpretación marquen un

¹⁹⁷ A principios del siglo XIII, un trovador francés, Guillaume de Lorris, primer autor del *Roman de la Rose* (libro de poesía trovadoresca), escribió este increíble romance titulado «La clave del corazón»; dice así:

"Entonces sacó de su bolsa
Una pequeña y bien trabajada llave
Hecha del oro más fino y más puro:
«Con ella» –dijo- «cerraré
tu corazón, sin buscar más garantía;
ésta es la llave que guarda mis joyas;
más pequeña que tu dedo meñique,
es sin embargo dueña de mi joyero,
y grande por eso su poder».
Entonces me tocó con ella el costado
Y encerró mi corazón tan suavemente
Que apenas oí girar la llave."

(Obsérvese la "modernidad" del final que se asemeja a algunas manifestaciones típicas del relato fantástico breve.)

alejamiento de lo "subversivo", porque la época no entiende de las sutilezas de estos textos).¹⁹⁸

Para poder abordar este planteamiento y, con el convencimiento de que un modo particular contiene nuevas formas de utilización de la retórica (identificamos retórica como el conjunto de figuras literarias que constituyen un desvío respecto de la norma), trataremos el tema -en esta sección- de la alegoría y los usos posibles de esta en el modo fantástico. En otras palabras, es importante resaltar que el análisis que se realiza de esta figura literaria trata sobre todo de enfatizar el aspecto que más la vincula con el texto fantástico, es decir, no nos interesa el acercamiento tradicional o clásico en la interpretación de sus funciones en el texto, sino sus usos potenciales.

Respecto de la alegoría, el acercamiento intentará un enfoque del tema que rescate los usos menos tradicionales de esta figura literaria y una aproximación hacia lo que intuimos como sus funciones contemporáneas (si estas son válidas, como queremos comprobar) en el texto fantástico.

4.3. Aproximaciones a un uso contemporáneo de la alegoría

Una de las razones que nos llevan a desarrollar esta investigación es la necesidad de descubrir y explicar por qué la crítica literaria encuentra en textos fantásticos clásicos - indistintamente- explicaciones simbólicas o alegóricas, aun cuando se trata del mismo texto. La explicación parece desenvolverse en el ámbito de una no distinción o de una distinción poco clara de estas figuras retóricas complejas. Creemos que un autor propone una lectura simbólica cuando la interpretación que hace del texto queda como una posibilidad abierta, con claves que todavía vibran en relaciones posibles y solo intuitas. Parece ser, a su vez, que cuando la interpretación se propone como "explicativa" de todas las claves del texto (explica exhaustivamente y bajo un solo punto de vista todos los elementos del texto), la figura que se propone es alegórica. Así, encontramos en textos clásicos -como *La metamorfosis* de Kafka- interpretaciones que se dicen alegóricas o simbólicas, sin dar mayores explicaciones de por qué se ha

¹⁹⁸ De hecho, en un programa de *Film and arts* (el 7 de diciembre de 2005, a las 9pm.) se trató el tema de la relación entre arte y realidad. La pregunta inicial fue por qué las representaciones de las Venus más antiguas mostraban signos de exageración de algunas secciones corporales. Aparentemente, la respuesta era sencilla: se quería remarcar una suerte de culto a la fertilidad, que era importante en la época de aparición de estas Venus, que, por otra parte, aparecieron simultáneamente en lugares sin contacto aparente entre ellos. Pero la respuesta sencilla solo lo era en apariencia, porque la tendencia a la exageración prosiguió a lo largo del tiempo cuando la fertilidad y el culto habían roto ya sus fuertes vínculos iniciales y el instinto ya no exagerar. Salvo las escuetas imágenes egipcias, esta tendencia a exagerar prosigue en la historia del arte. La pregunta es -también- pues, por qué esta tendencia prosigue y por qué el elemento exagerado cambia. La respuesta se encuentra en las estatuas de bronce halladas en el sur de Italia: modelos en bronce perfectos, en los que el cuerpo humano se percibe en toda su perfección y exactitud... el único problema es que *se ven reales*, pero no lo son: sus partes se han exagerado para hacerlos *ver* más reales. La hipótesis que se esbozaba en el programa es que "la realidad no nos gusta". La respuesta para nosotros es que la psique del hombre no puede vivir únicamente de la realidad, la que, pura, sería insoportable, y que, por otro lado, la realidad es más que lo que una lógica vigente ha aceptado. De hecho, *se está viendo como real lo que no es real, ¿por qué no aceptar como real lo que se ve como no real?*

elegido una clave interpretativa en detrimento de la otra. Por lo general, cuando el crítico está convencido de LA interpretación edípica o LA interpretación sociológica, etc. tenderá a hablar de alegoría y nos presentará la lectura como un texto en el que las claves literales encuentran una correspondencia exacta y lógica (aunque esta "lógica" sea, luego, como postulamos en este trabajo, lo preferentemente cuestionado en el modo fantástico) en referentes que desarrollan una teoría u otra. Asimismo, se propone el texto como simbólico cuando se quiere remarcar su plurisignificación o su "individualidad", su carácter personal y, hasta cierto punto, hermético, misterioso.

Ahora bien, hasta aquí nos estamos moviendo dentro del campo de la crítica, del receptor, de la interpretación (a la que ciertamente se ha *agregado realidad*, como en un proceso integrador y de donación del receptor al texto o a la metáfora (como diría Garrido-Maturano en "El decir de la metáfora"). Pero intuimos, que ese no es el punto, o que, al menos no debiera serlo solamente. El texto, el modo fantástico, *en sí mismo* debe contener algo más, y, además, ese texto -intuimos- responde a una voluntad creadora que también tiene una propuesta en la que símbolo y alegoría deben jugar papeles distintos y -pensamos- para la mayoría de los autores, roles conscientemente propuestos o intuitos dentro de las funciones (si las tienen) del modo fantástico. De lo que pueda aportar la alegoría y de lo que puede considerarse alegórico en el modo fantástico trataremos en lo que sigue de esta investigación.

4.3.1 Las construcciones alegóricas. La posibilidad de crear objetos en la ficción fantástica. Los bestiarios.

Los bestiarios contienen textos de síntesis de varias ideas. Existían desde la Edad Antigua y continúan hasta nuestra época en los textos planteados, precisamente, por autores de literatura fantástica. Recogen una herencia clásica grecolatina, pero también oriental y bíblica. Están muy influenciados por una visión cristiana del mundo, pero, para su popularización, contribuyeron, además, del componente cristiano, las ideas sobre la interpretación alegórica de la naturaleza, que veía en la realidad sensible una suerte de libro interpretable de lo no sensible. El cristianismo acoge esta idea y dentro de la concepción de la naturaleza como libro de Dios, asume la tarea de conocerla. Lógicamente, este conocimiento no es científico, sino moral: es el conocimiento que interesa a la doctrina católica, aquel que puede contribuir a la salvación del hombre.

Los bestiarios medievales, pues, en la medida en que contienen una intención claramente doctrinal (la mayoría) están regidos por la figura retórica que puede dar la seguridad de una interpretación clara y sin desvíos fantasiosos: la alegoría. Ahora bien, la tradición consagró solo ciertas interpretaciones convencionales y, respecto de esta elección, nos llaman la atención dos elementos:

1. algunos animales se prestaban a interpretaciones diversas; sin embargo, el hecho de tener que consagrar ciertas interpretaciones habla claramente de la multiplicidad de significados que podía unirse a un significante, el que, de por sí, ya debía haber perdido todo valor real.

2. estas diversas asociaciones, sin embargo, no son libres: están codificadas en las fuentes de las que se nutren los bestiarios, cuando menos en la Edad Media y hasta el Barroco. Lo interesante es que estas mismas fuentes son utilizadas por los autores de la ficción fantástica, pero solo como base para proponer "rupturas de la tradición"¹⁹⁹, cuya función es más que la sola idea subversiva de oponerse a lo clásico. Como ya hemos propuesto, se trata de proponer la ruptura para dar cuenta de una realidad más amplia.

Pero, regresemos por un instante a la alegoría clásica: ¿qué hizo que se consagraran ciertas asociaciones en detrimento de otras? y ¿qué elemento es el que resulta el elemento "habilitador" de la interpretación preferente? (porque la intensificación de una metáfora central es la que desencadena la interpretación alegórica, (salvo en las propuestas por Dioniso Areopagita). De hecho, estamos planteándonos preguntas que contienen en sí mismas ya una teoría implícita: en principio que -en la Edad Media o el Barroco- las interpretaciones diversas conviven, pero no todas lo hacen con la misma validez. En este punto la respuesta es sencilla: es la doctrina cristiana la que ordena la interpretación. Respecto del segundo aspecto, el elemento "habilitador" resulta bastante simple de descubrir hasta el Barroco (En el *Divino Narciso*, por ejemplo, el elemento habilitador, la metáfora central intensificada es la analogía belleza = bien). Ahora profundicemos: si este elemento "habilitador" existe, ¿cómo se elige en el texto fantástico?, o mejor aún: ¿se elige deliberadamente o se eligen varios? De hecho, existen varias formas de abordar el punto: una interpretación principal guiada, una voluntad de relativizar todas las interpretaciones (véase el caso de "Prometeo" de Kafka o la interpretación inversa al mito presente en el "Asterión" borgeano) (hablamos de interpretación principal en la medida en que las otras, permanecen en estado latente).

Hemos estado exponiendo, quizá un poco confusamente, esta característica de "significado variable" de la alegoría. Aclaremos. Nos interesa respecto de este punto remarcar la idea de significante vacío de la alegoría y su carácter de significante intercambiable a diferencia del símbolo; esta diversidad de significados unidos a un significante tiene un tinte moderno y nos interesa en la medida en que podemos vincularla con la manera como Baudelaire entenderá la alegoría: como "mercancía". Si bien la postura de Baudelaire es negativa, pensamos que, vinculada a la noción de ampliación de la realidad, a través de la validación de lógicas diversas, no resultaría tan pesimista. Pero, qué dice Baudelaire al respecto:

Esta característica del objeto alegórico como objeto con la libertad de poder significar otra cosa diferente a la que significa inicialmente es la que retoma Baudelaire. Este criticará la sociedad capitalista de la modernidad diciendo

¹⁹⁹ Obsérvese el caso de MONTERROSO en cuentos como "La honda de David", relato en el cual la historia bíblica choca con lo inesperado: el héroe deviene en un ser que ha fracasado por sus convicciones, o el de ARREOLA, J. en el cuento "Eva", en el cual el texto bíblico toma otra dimensión y se invierten los roles de los personajes. (Estos textos pueden encontrarse en la [www Ciudadseva. Com](http://www.Ciudadseva.com) del escritor Luis López Nieves. Consulta: 11 de noviembre de 2019. <https://ciudadseva.com/autor/augusto-monterroso/cuentos/> y <https://ciudadseva.com/texto/eva/> Vale la pena acotar que la Historia, el intertexto del texto consagrado y la cultura interiorizada constituyen elementos alegóricos en la medida en que solo tienen un sentido definido unido a un "significante" que, en el caso de la Historia, viene de lo fáctico.

que ha convertido a los objetos en alegorías al lanzarlos al mundo cruel del mercado. Los objetos de Baudelaire en cuanto devienen en mercancías se fetichizan y pierden su significado inicial en aras del significado-valor que quieren darles las leyes del mercado. El valor-significado del objeto dependerá del precio que cada uno le quiera fijar.²⁰⁰

Esta apreciación de Baudelaire -que es ciertamente pesimista- nos resulta muy productiva en relación con la literatura fantástica en la medida en que:

1. Remarca la idea de un significante intercambiable, que ha perdido importancia porque su significado es llenado por las expectativas del receptor-comprador de la mercancía. La relación con la literatura fantástica se encuentra en la necesidad que tiene esta de rechazar la realidad codificada para proponer que la realidad es más que lo que una sola lógica demanda y manda en ella. La mirada escéptica de la literatura fantástica respecto de lo codificado por la interpretación alegórica, no asume, no obstante, una posición nihilista, de negación absoluta de la verdad, sino una posición de apertura a una hiperrealidad que parte de una realidad que no le basta. No es tampoco la proclamación de un relativismo improductivo, es más bien, y debe leerse así, como la vigencia de lógicas coexistentes que amplían el mundo conocido. La pregunta en este punto es ¿por qué la alegoría y no el símbolo? La respuesta es sencilla: en el símbolo el significante *sí* importa. No es intercambiable, y significa una verdad que pretende descubrir una iluminación. La alegoría en cambio posee una característica particular: su significante no interesa en función del significado actualizado, pero sí interesa en cuanto que alguna vez representó una relación de verdad (incognoscible ya) e interesa en cuanto que *es una forma* de algo, sin sentido variable, con sentido determinado en sí (hablamos de su sentido original o creado, no del que le atribuye cada época). Ese sentido que se intuye y que no puede interpretarse y al que no puede atribuirse un significado arbitrario (porque este es y será falso) es el que constituye el sentido de la creación de un objeto nuevo: carga con su imagen falsa, el sentido de una propuesta artística. Estas marcas provienen, simplemente, de la imagen: no podemos entrar en su conocimiento, pero lo intuimos como un "algo" nuevo con un significado propio, un ser propio al que solo atribuimos sentidos, probablemente errados, aunque sugerentes. En este ámbito estarían el "Zahir" borgeano, "El libro de arena", el paradigmático "Odradek" kafkiano. La pregunta en este punto es: ¿por qué estos objetos son alegóricos y no simbólicos o metáforas densas? En principio, el significante podría variar, ello excluye al símbolo, pero intentaremos dar una respuesta más clara a esta interrogante cuando examinemos las relaciones entre gryllas medievales y bestiarios; entre gryllas y elemento intensificador; y entre gryllas y *simultaneidad* y *narratividad*.

2. Por otro lado, la relación entre alegoría y mercancía resulta productiva más aún si pensamos en la voluntad de transgredir lo establecido que (esa voluntad de asombro, que algunos leen como "sobresalto") es propia de la literatura fantástica. Solo que esa voluntad no responde a la sola sorpresa del lector, sino a una invitación a ver el mundo y la realidad como algo que contiene niveles, en los que la verdad no resulta producto de una única lógica. En otras palabras, si queremos dar a entender que la realidad es

²⁰⁰ OLIVÁN SANTALIESTRA, Lucía "La alegoría en El origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin y en Las Flores del mal de Baudelaire" p. 8

más que lo que nos han vendido como realidad, debemos partir de ella y sus moldes para superarla. Si lo que la alegoría codifica es "mercancía" vacía de valor, los modelos del mundo son otras tantas mercancías que se llenan de significados momentáneos, que constituyen solo porciones temporales, históricas de la realidad.

3. La idea de elemento "habilitador" nos interesa en cuanto a la posibilidad de considerar a la alegoría como vehículo de construcción de "objetos" nuevos. Para analizar esta consideración tenemos que partir de la diferencia entre el significante del símbolo y el significante de la alegoría. Para el símbolo es vital que el significante sea lo que es, aclaremos: si el Sol es símbolo del bien, es porque en el Sol se hallan características que lo hacen idóneo para hallar relaciones productivas con el concepto abstracto de "bien", un foco de luz no resultaría útil, ni una nube, etc. En cambio, en la alegoría, el significante es intercambiable, no es vital en la medida en que en sí mismo no está representando -en sentido tradicional (en el sentido que queremos darle, significa un objeto nuevo creado)- lo otro, salvo por convención. Sin embargo, no pueden dejar de percibirse dos características que llaman la atención:

a. en algún momento la relación analógica de la que nació la alegoría encerró una verdad, que ha quedado petrificada e incognoscible, como las verdades de los mitos (Benjamin hablará de "ruina"). Salvo aquellas que pretenden "confundir" más que aclarar, propias de la teoría del Areopagita.

b. existe un significante-forma, que, aunque inaccesible a nuestra sabiduría, es, de manera análoga a como una mesa es. Análoga en cuanto a forma sin contenido en sí, análoga en cuanto a objeto: existe. Ahora bien, si queremos acercarnos a la esencia de la silla, a su definición, al menos, recurrimos, por ejemplo, a categorías aristotélicas y la individualizamos mediante el género próximo y la diferencia específica. Pero ¿cómo individualizar un objeto indefinible? Este es el problema de la literatura fantástica: se trata de objetos no definidos, no existentes, no perceptibles, escasamente referenciales (si su referencia existe realmente: nosotros pensamos que sí en cierto nivel). Lo que no puede negarse es, su estado ruinoso, de calidad de "ser" un objeto agregado al mundo. El acercamiento a este "ser objeto" no puede hallarse en el nivel del significado, sino solo en el de la forma que intuye una verdad, que presta una existencia y a la que se le atribuyen sentidos diversos, como a las "mercancías" de Baudelaire. Pero hasta acá seguimos sin precisar la noción de "objetos creados". Evidentemente, la forma-significante alegórica es de naturaleza especial, sabemos que no representa lo que representa, pero *representa algo*, ese "algo" es el objeto creado incognoscible, que se está representando a sí mismo bajo una forma que llamaremos, más que falsa, "*oculta*". Nos queda una pregunta más: ¿cómo se crean estos objetos? Debemos recurrir a la noción de "elemento intensificador" y a la teoría de la alegoría, según la cual, para que esta exista, debe haber una voluntad que la presente como tal (y el autor del texto fantástico lo hace: propone una significación al intensificar una de las características de su objeto creado y al presentarlo en medio de las marcas textuales de la verosimilitud de su texto, aunque sabe de antemano que esta es una batalla perdida). El elemento intensificador es el que el autor propone como interpretación-base.

En este sentido, todo objeto contiene en la realidad una forma que lo define y que *es* (en el caso del texto fantástico, este ser se define mediante el elemento habilitador construido, el central, que genera las interpretaciones posibles o la interpretación preferente), aunque las asociaciones que se hagan con él sean diversas (incluso cuando las interpretaciones del objeto creado sean diversas). En otras palabras, si bien es cierto, las asociaciones alegóricas son de calidad distinta a las asociaciones que se pueden proponer con un objeto como un mueble, resulta tentadora la idea de que esta característica "fija", no sugerente (no simbólica, al menos en su ser esencial), que tiene la alegoría (presentada como desventajosa respecto del símbolo) sea la que la puede convertir en la figura susceptible de crear objetos nuevos: su "rigidez" es necesaria, su calidad de significante casi muerto la hace idónea para convertirse en objeto). En otras palabras, una silla lo es, porque su esencia no cambia, un objeto nuevo propuesto por la literatura fantástica lo es porque no cambia: *es una esencia, propositiva de significados múltiples, difícil de definir y comprender, pero existente por su calidad de ser un ser con forma esencial que no cambia porque su significante, de alguna manera, también se petrifica -obsérvese que cualquier significante, recreando el contexto de enunciación del texto, podría adherirse a dicho significado*: ese, pensamos, puede ser otro vínculo de la alegoría con el modo fantástico. Con el símbolo esto no sucede porque el significante del símbolo es lo que representa: si se trata de la Luna es el objeto "luna", en el caso de la alegoría, al hablar de significante muerto, nos referimos a su calidad de no representar ya lo que aparece como imagen, sino a su calidad de representar algo que no nos es visible directamente. Lógicamente, no todos los objetos creados y propuestos nacen de una alegoría, lo hacen solo algunos que contienen ciertas características que explicitaremos más adelante. Examinaremos este aspecto en un tipo especial de construcción alegórica que vincularemos con la posibilidad de crear objetos nuevos dentro de las propuestas del modo fantástico. Este aspecto, naturalmente, se vincula con las teorías de Baudelaire de "alegoría como mercancía" y con la idea de Paul de Man sobre la alegoría como representación "de sí y de lo otro".

4.3.2 Seres fantásticos como gryllas. Alegoría y gryllas

Para poder desarrollar nuestras reflexiones, es necesario partir de algún ser que contenga características alegóricas y que pueda percibirse como análogo a algunos seres propuestos por el modo fantástico. En este caso, las gryllas, las que, además, tienen cierto parentesco con los bestiarios medievales nos son de gran utilidad. Pero, para entender la relación entre grylla y alegoría, es necesario antes examinar las formas posibles de aparición (desde las más clásicas a las más especulativas) de la alegoría.

Un tipo de uso claro de la alegoría lo tiene un texto como *La Divina Comedia*. Todo el texto es una continua cadena alegórica, no hace falta mayor explicación para percibir que un conjunto de metáforas se encadena y se hace parte de una idea general que da unidad al texto; son alegorías "hilvanadas" o, si se prefiere, el desarrollo de un todo alegórico. En este caso, se percibe claramente el carácter encadenado, narrativo, de la alegoría; sin embargo, existen otros formatos que percibimos como alegóricos que no presentan esta "narratividad" de manera evidente. La pregunta pertinente llegados a este punto sería: ¿la tienen como una propiedad o la alegoría se presenta como un

todo simultáneo? La respuesta en sí no resulta importante para aclarar qué es una alegoría, en la medida en que la narratividad no es el elemento definidor por excelencia de esta, pero su análisis sí, porque nos permite hallar manifestaciones alegóricas en las creaciones más originales de los textos fantásticos. De esta manera, la posibilidad de presentarse como un todo simultáneo nos permitirá plantear una alegoría-objeto que nos acerca más a los diversos modos cómo el texto fantástico puede apropiarse de las alegorías. Esta presentación de la alegoría no es novedosa en las pinturas, y aunque en ellas puede hablarse también (como en casi todo, según algunas tendencias) de una "lectura" y, por tanto, de una narratividad, es también evidente que la imagen se presenta simultáneamente a la visión (obsérvese el ejemplo de la pintura de Ries *El árbol de la vida*):



201

Por otro lado, resulta provocadora la idea de que este procedimiento de la pintura (esta calidad narrativa y simultánea) pueda aparecer fuera del contexto visual.

Desde nuestra perspectiva, otro caso de aparición de la alegoría -análogo al de la pintura- lo constituyen los seres creados en los bestiarios medievales y en los de la ficción fantástica (ya narrativos, y que analogamos a las gryllas medievales presentadas muchas veces en forma escultórica en la Edad Antigua y Media, y que han sido analizadas de manera interesantísima por Baltrasautis en *La Edad Media fantástica*) que aparecen como un "conjunto metafórico simultáneo". Algunas gryllas góticas formarían parte de este segundo grupo de alegorías: las consignamos por su importancia para el texto fantástico, sobre el cuál y en relación con ellas, esbozaremos una hipótesis más adelante al examinar algunos cuentos de este modo narrativo.

Defendemos la idea de que las gryllas son alegóricas en la medida en que contienen elementos propios de estas: su característica de constituirse como metáforas enlazadas (la cabeza gigantesca, la desaparición de partes del cuerpo, el desplazamiento) y porque revelan intensiones explícitas de dar cuenta de su significado por parte del emisor (a veces, por su contexto de aparición: las iglesias).

²⁰¹ REIS, I. (1653). *El árbol de la vida*. Consulta: 12 de noviembre de 2019.
[https://es.wikipedia.org/wiki/El_%C3%81rbol_de_la_Vida_\(Ignacio_de_Ries\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_%C3%81rbol_de_la_Vida_(Ignacio_de_Ries))

Una idea clara de cómo funcionan de manera alegórica la tenemos en una pintura de Tiziano llamada *Alegoría de la prudencia*, la cual contiene cabezas yuxtapuestas, cada una de ellas con un significado expresado en vicios o virtudes; su significado es convencional, y se presenta con esta doble característica que estamos señalando para este tipo de alegoría: simultaneidad y narratividad (la pintura puede verse en: Baltrusaitis, pág 40).



202

En las gryllas el procedimiento es, pues, el siguiente: se presentan como un "conjunto simultáneo" de metáforas encadenadas que remiten a un nivel interpretativo (en el que ciertamente, el creador ha propuesto un significado explícito al intensificar un rasgo: en las gryllas en las que se produce el desplazamiento de la cabeza al vientre, por ejemplo, la interpretación es obvia: se quiere precisar que la gula ha ganado a la razón, o bien, dar cuenta de la importancia de un sector del organismo. Pensamos, además que, en su tiempo de aparición, su significado debía haber estado codificado y explícito). En este contexto, resulta interesante citar el libro de Baltrusaitis, ya mencionado anteriormente, en el que encontramos algunas ideas interesantes para la relación grylla - alegoría que queremos establecer. Examinemos primero la definición básica que este autor consigna:

A estas figuritas grabadas se las conoce como *gryllas* según un texto de *Plinio el Viejo* relativo a la caricatura de un tal grylos (...) Utilizado primeramente para designar el género satírico de la pintura con grandes deformaciones, el nombre terminó por aplicarse a la glíptica que representaba seres cuyo cuerpo se componía de cabezas.²⁰³

La definición resulta pertinente en la medida en que se señala el elemento de intensificación propio de toda alegoría (intensificación de una metáfora central -en el caso de las gryllas- es el desplazamiento o la deformación). A su vez, esta intensificación constituye el elemento que guiará la interpretación, y el carácter de alejamiento de la realidad.

²⁰² TIZIANO (1565 – 1570) *Alegoría de la prudencia*. Consulta: 12 de noviembre de 2019.

https://es.wikipedia.org/wiki/Alegor%C3%ADa_de_la_Prudencia

²⁰³ BALTRASUITES, Jurgis. *La Edad Media fantástica* p. 23

Pero ¿dónde se encuentra de manera evidente la carga alegórica, definida esta también como "encadenamiento de metáforas"? Examinemos el caso de las representaciones de seres que han sufrido el desplazamiento de una parte del cuerpo, por ejemplo, demonios que poseen un rostro en el estómago. Según el autor estos representarían: "el desplazamiento de la sede de la inteligencia al servicio de los apetitos más bajos: "modo ingenioso de dar a entender que el ángel caído se ha precipitado al nivel de la bestia."²⁰⁴ Vemos, pues, que contamos con una alegoría en la que la cabeza significa la racionalidad; el estómago, los placeres sensoriales; el desplazamiento de la cabeza hacia el estómago, la caída en el pecado. Señalamos este aspecto porque nos interesa destacar que la alegoría *construye y condensa al mismo tiempo*. Esta característica es fundamental para entender cómo es que los objetos y seres extraordinarios presentados en los bestiarios del modo fantástico pueden, en algunos casos, evidenciar la presencia de una alegoría condensada, simultánea, con un elemento intensificador que evidencia su sentido; pero con un elemento adicional que la diferencia de las gryllas tradicionales: *se están creando objetos nuevos* para el mundo, proponiendo una realidad más, una lógica distinta para *construir* los objetos que se quieren proponer o develar a la realidad. No obstante, como es evidente, no basta señalar estos parentescos ni estas características para llegar a la conclusión de que objetos o seres extraños, presentados por los bestiarios fantásticos modernos, son alegorías "de creación", hace falta un elemento más que sostenga su ser. Pensamos que este elemento lo aporta una idea sugerente de Paul de Man, que examinaremos a continuación.

A su juicio [el de Paul de Man], la alegoría no es solo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma.²⁰⁵

A riesgo de sobreinterpretar las ideas de Paul de Man y con la sola intención de avanzar hacia una caracterización de la alegoría utilizada en el modo fantástico, analizaremos algunas ideas (que ya hemos esbozado en partes anteriores de este trabajo) que nos parecen sugerentes en la cita vista previamente:

Encontramos nuevamente una característica doble en la alegoría: "decir lo otro y hablar de sí misma" al mismo tiempo. Desde esta perspectiva, pensamos que la alegoría se comporta, por un lado, como significante del sentido que refleja un momento de la historia, y, por otro, como ella misma. Ampliemos aquí con ejemplos, y con las ideas propuestas por de Man, lo que hemos sugerido párrafos atrás. Este último sentido de la alegoría es el que nos interesa en cuanto a la relación con la creación de "objetos nuevos". El símbolo, en este ámbito, nos resulta inútil porque es siempre el destello, la iluminación de "una otra cosa", no es en sí mismo nada. En otras palabras, si un árbol simboliza la fe, la imagen de esta sigue siendo un árbol y no otra cosa (el significante, la parte literal, no puede cambiar), de otra manera no puedo explicar el significado simbólico. En cambio, en la alegoría, hallamos -al decir de Paul

²⁰⁴ *Op. Cit.* p. 36

²⁰⁵ DERRIDA, Jacques *Memorias para Paul de Man*. P. 25

de Man- un "decir de sí misma" acompañando al decir para otro. Este "decir de sí misma" -indescifrable por otro lado- es el que la hace idónea para representarse a sí misma "sin decir" lo que la imagen dice. En otras palabras, sabemos que los dioses griegos con significado alegórico ya no son dioses griegos, sabemos que son significantes vacíos, pero también sabemos que en algún momento significaron una verdad perdida (la "ruina" de la que habla Benjamin). *También percibimos que son algo*, solo que no sabemos con exactitud qué. (la alegoría reutilizada pertenece a los casos de Kafka "Prometeo" o Borges "La casa de Asterión", por ejemplo). Las historias y mitos "petrificados" -ruinas- son, pues, susceptibles de usarse al modo alegórico.

Ahora bien, lo anterior remite a las alegorías clásicas, codificadas, pero, ¿qué sucede con las nuevas alegorías? En este caso, debemos distinguir la alegoría creada (los casos de los significantes nuevos que se perciben como perturbadores, porque se sospechan llenos de sentido, y se sabe que su significante en sí mismo dice algo que no representa (son los casos del Odradek kafkiano, el Zahir borgeano, etc.).

Por otro lado, existen alegorías que hablan de sí, pero hemos perdido el lazo incluso con la "ruina" que representan; sin embargo, son un significante que sabemos que tiene un significado. Pensamos que esta es una de las características que puede resultar muy productiva para la interpretación de las alegorías en la literatura fantástica (si su significado "real", primigenio, el que iluminó su nacimiento, era válido o no, no interesa ya, en la medida en que se ha perdido para siempre) en el momento en el que se la observa cómo *solo* significante, más no como *mero* significante.

Evidentemente, se percibe que "esa forma" contiene un elemento, una forma que no pertenece al lenguaje figurado o que este no contiene, una sabiduría perdida o una sabiduría a re-descubrirse, un elemento que está por detrás de lo que refleja y que, de alguna manera, "contamina" su interpretación, cuando esta no está ya fijada rígidamente como en el momento de su nacimiento. Quizá la analogía con el espejo logre aclarar este aspecto. Al igual que este, la alegoría es un objeto, pero no puede verse sin ver reflejado en él lo que se le presenta al frente y, al mismo tiempo, el espejo cambia de significado según el rostro que se presente ante él o según la perspectiva que se desea que refleje: esto explica la calidad de significar muchas cosas y distintas sin dejar de ser. Es decir, es una "sospecha" de significado que no se resuelve, pero se sabe limitada y no sugerente como el símbolo.

Ahora bien, ¿qué es la alegoría?, ¿cuándo es? Pensamos que a esa pregunta responde el modo fantástico: cuando este modo ficcional produce objetos que no han tenido existencia en la realidad (objetos y seres como los presentados en los bestiarios: hablamos aquí de la alegoría creada por el texto ficcional"), se están proponiendo objetos nuevos, los cuales, en la medida en que se construyen de maneras extrañas, continúan cumpliendo la misión de validar otras lógicas para la construcción de lo real.

Para nuestro estudio, serían casos paradigmáticos el de Odradek²⁰⁶ ("A primera vista resulta similar a un carrete de hilo plano y con forma de estrella, y, realmente, parece recubierto de hilo; no obstante, podrían ser hilos viejos y rotos, anudados entre sí, o

²⁰⁶ KAFKA, F. *Op. Cit.* pp. 428 - 429

trozos de hilos, retorcidos y enredados, de distintas formas y colores. Pero no es solo un carrete, sino que de la mitad de la estrella sobresale un bastoncito atravesado al que se suma otro en ángulo recto. Con la ayuda de este bastoncito, por una parte, y con una de las irradiaciones de la estrella, por otra, puede sostenerse de pie como si tuviera dos piernas”) de "Preocupaciones de un padre de familia" de Kafka, o el peculiar animal de "Un cruce"²⁰⁷ ("Tengo un animal peculiar, mitad gatito, mitad cordero.") del mismo autor. Ciertamente, como en toda construcción alegórica se propone una lectura que está guiada por el autor mediante la intensificación de los elementos descritos, pero también se ignora qué son en sí mismos esos seres extraños para nuestro mundo: solo se sabe que son nuevos, y que se están representando a sí mismos y representan otra cosa, aunque les demos significados propios de la realidad de la que no podemos escapar; es decir, cumplen esa doble característica de la alegoría que creemos ver en las apreciaciones de Paul de Man.

Es importante señalar en este punto que también una construcción como "el Quijote" (el personaje) es también un objeto nuevo creado, pero no lo percibimos como igual ni siquiera como semejante al Odradek kafkiano, esto lógicamente por su calidad de ser un objeto propio de lo que consideramos verosímil con seguridad, pero también porque no parte de un significante "vacío". Proponemos que los objetos creados por la ficción fantástica, en muchos casos, parten más que de una referencia vacía, de un significante que en sí mismo es incapaz de significar otra cosa que no sean múltiples interpretaciones, según el momento en que sean leídos, y que son "constructos" percibidos como inverosímiles. Nuevamente aquí se establece una diferencia con el Quijote: en este, las interpretaciones son acumulativas; en el caso de las interpretaciones de lo fantástico, estas se anulan mutuamente: si se examinan, su vigencia no es simultánea. Llegados a este punto, vale la pena reiterar (siguiendo a Eco), por qué consideramos que Odradek es una alegoría y no un símbolo, y por qué, en cambio, Gregorio Samsa-insecto es un símbolo y no una alegoría. Para aclarar este punto debemos remitirnos a la idea del significante nuevamente. La relación que existe entre el significante de un símbolo y el de una alegoría es de naturaleza diametralmente distinta: el significante de un símbolo, para ser símbolo de lo que simboliza, tiene que ser ese y no otro. Reiteremos el ejemplo de "Samsa": es clarísimo que solo si Samsa es un insecto simboliza todo lo que tiene que simbolizar. Samsa como silla, como humano, como casa o como computadora no funcionarían como símbolo de lo que el autor intenta transmitir. En la alegoría, en cambio, el significante no interesa para el significado en la medida en que es variable y adaptable, al menos no interesa cuando está en función de la expresión de "lo otro". Pero, cuando también es expresión de sí, en nuestra propuesta como expresión de un objeto nuevo (de allí su carácter de ser "petrificado"), el significante-forma es una esencia en búsqueda de su sentido (seguramente lo posee, pero no nos es accesible), el que al presentarse en imagen "contamina" inevitablemente toda interpretación, aparte de la propuesta por el autor.

En este punto es imprescindible tratar sobre las alegorías del Barroco: en Calderón o sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, se trata de cristianizar a las personas, pero, se utilizan imágenes del mundo greco-latino, que es pagano, y que, para la gente común,

²⁰⁷ *Op. Cit.* pp. 402 - 403

“emparenta” la doctrina cristiana con el mundo clásico, dejando resquicios libres de interpretación, asimismo, libre. No se puede evitar que los sentidos capten la imagen de Narciso al espiar la puesta en escena de la obra, y que esta imagen no se “purifique” totalmente: se quiere resaltar el atributo de la belleza, pero también se sabe que representaba a la vanidad, y un amor extremo a sí mismo. No puede evitarse que estas ideas -asociadas por Grecia y Roma al relato clásico- escapen al elemento que se quiere resaltar: la sola relación entre bien y belleza. Si interpretáramos en términos sublimes esta característica, diríamos que ese significante corresponde a un significado inaccesible en nuestra realidad; si habláramos en términos menos excelsos, nos encontraremos en el sentido de “mercancía” baudeleriano, aunque el término “mercancía” nos lo deje vacío, o, lo que es lo mismo, susceptible a cualquier valor. Sin embargo, en las alegorías construidas por el modo fantástico, el significante, en realidad, más que vacío es “incognoscible”. De esa manera, el Odradek Kafkaiano podría haber asumido otra forma y seguiría siendo un objeto extraño y misterioso. Con estas reflexiones, se aclara el hecho de que la alegoría “ya no hable” ni diga nada: allí está con sus asociaciones greco-latinas y sigue “diciendo”, o bien, es un constructo nuevo que dice lo que es y lo que no es.

4.4. Alegoría en los textos de Paul de Man

Reflexiones en torno a *La ideología estética*

Siguiendo la línea reflexiva de los párrafos anteriores de esta investigación, nos adentraremos en las teorías de Paul de Man, en cuanto que este desarrolla la idea de alegoría en el sentido en el que estamos analizándola. Aunque, ciertamente, los acercamientos que haremos a las teorías del autor pueden resultar un poco forzados respecto de la vertiente que queremos desarrollar, en la medida en que las vías para esbozarlas no se vinculan directamente con la alegoría tal y como la reconocemos, sino que el autor la ve como un instrumento - tropo que quiere vincular con el problema del lenguaje y, por añadidura, del pensamiento. Por ello, nos arriesgaremos un poco en el camino de la especulación para obtener -al menos- puntos de partida productivos para una teoría del uso moderno de la alegoría. De esta manera, nuestro acercamiento a las teorías de Paul de Man será hasta cierto punto instrumental, y escogeremos -de sus ideas- aquellas que más nos permitan reconocer cierta vitalidad en la alegoría, que resulte útil para dar una mirada más contemporánea a la relación modo fantástico - alegoría.

En principio, nuestra propuesta pretende hallar un sentido contemporáneo al uso y a la interpretación alegórica de los textos del modo fantástico (lo que no impide aplicar la teoría de la alegoría a otros modos narrativos ficcionales). Nuestro sistema para rastrear este uso, alejado de los usos medievales, renacentistas o barrocos, ha sido el de buscar en medio de los planteamientos teórico-filosóficos más contemporáneos sobre la alegoría, las posibilidades aplicativas para una teoría de la ficción fantástica que se propone como “creadora de mundos posibles” o como “propositiva de una teoría del conocimiento (en el sentido de realidad ampliada)”, con el fin de señalar la validez de una realidad no limitada por la lógica vigente. Añadamos que cuando el texto fantástico utiliza la alegoría, por lo general, tiende a usarla para negarla, vaciarla de

sentido o proponerla como una invitación a una lectura de lo absurdo de la convención, o como una desviación del significante original, que vacío ya, acoge sentidos novedosos. Pero, también puede ser "objeto creado", en la medida en que se fija, a una imagen, un significado. Esto la convierte casi en un signo complejo que, no sabemos, si en alguna lógica posible construya un paradigma nuevo.

Una de las características interesantes de la alegoría que aparece en *La ideología estética* es la noción de esta como "expresión" de "lo otro" y "de sí". Mediante esta aproximación, la alegoría adquiere para de Man dos sentidos, los que, a su vez, encuentran un espacio en el modo fantástico: la alegoría como signo significante de significados codificados (pero no necesariamente inmóviles como ocurre con las lenguas vivas: Benjamin encuentra en este punto una suerte de dialéctica de la alegoría), y la alegoría como expresión de sí misma, bajo una "forma" que no es solo forma expresiva de lo otro en ese instante, sino que sabemos que porta un sentido más, el suyo, el que le pertenece: incognoscible en la medida en que no nos es accesible su "acta de nacimiento" y en el que desconocemos, quizá parcialmente, las relaciones que las épocas y las distintas interpretaciones sobre su significante, *le han ido agregando* y en la que "algo" del pasado queda. Este elemento agrega al texto fantástico, la sugerencia de un "algo" que descubrir, que inevitablemente marca el significado, Esta forma de presentación de la alegoría la encontramos, por ejemplo, en los casos de negaciones, inversiones y añadidos que realizan los autores de la literatura fantástica para romper la lógica vigente en un tiempo. De preferencia, encontraremos mitos y textos muy codificados.

¿Podría la alegoría convertirse en signo para conformar un lenguaje? Lógicamente, para llegar a esta noción se tiene que pensar la alegoría en términos de significante fijo, "muerto" (de significante de sí misma y de significante de lo otro), solo de esa manera puede ser trasmisora de ideas,²⁰⁸ y, por tanto, contener en sí la posibilidad de *ordenar el mundo* de diversas maneras (con lo que estamos dentro del sistema de "mundos posibles" de Nelson Goodman,²⁰⁹ pero no en el ámbito del símbolo, sino en

²⁰⁸ "Es con los nombres como pensamos", dice Hegel (Enc., III, par. 462, pág. 278). Los nombres sin embargo son los jeroglíficos, las inscripciones silenciosas en que la relación entre lo que se percibe y lo que se comprende, entre la letra escrita y el significado es solo exterior y superficial (...) La facultad que hace posible que exista el pensamiento también vuelve imposible su preservación" En: DE MAN, Paul. *La ideología estética* p. 146

La cita anterior resulta significativa en la medida en que Hegel ha establecido ya una identidad entre alegoría y jeroglífico. No obstante este sentido casi peyorativo que Hegel le atribuye frente al símbolo se vuelve positivo en tanto que la alegoría-signo (un signo que para serlo necesita "olvidar" su sentido) para ser abstracción que no puede ser el símbolo, que necesita ser "sentido vacío" para ser lenguaje trasmisor, se convierte en elemento constructor de sentidos mayores, de modo análogo al lenguaje, en el que casi no pensamos, cuando construimos en el sentido de la palabra "mesa" o la palabra "roja" en una frase como "la mesa es roja", solo, y de modo análogo al uso alegórico, le prestamos significados variables de acuerdo al contexto en que aparece. La alegoría es, pues, también un ejercicio de abstracción.

²⁰⁹ En este sentido, podemos imaginar que la alegoría podría formar un paradigma análogo al lenguaje común, pero cuyo ordenamiento y reglas de uso no nos están del todo claras, aunque las sospechemos. El hecho de no conocer un paradigma no significa que este no exista.

el de la alegoría). Recuperamos, al considerar esta noción de signo de lo otro y de sí misma (no solo signo al modo lingüístico: si así fuera, la 'imagen' alegórica perdería su calidad de seguir dando cuenta de nuevos usos), el sentido del significante alegórico como el principio de la "negación de una sola y exclusiva lógica en el ordenamiento del mundo y, por tanto." le damos la posibilidad moderna de ser "ordenadora de mundos posibles". De allí, que las propuestas de interpretación alegórica ancladas en un solo sentido estén condenadas al fracaso, aunque sean ejemplos de la vigencia de un "estado", "un hecho en la historia", de una manera de ver el mundo. Y, de allí, que las propuestas fantásticas, más conscientes de su función, sean aquellas que dan cuenta explícitamente de los varios sentidos de la alegoría, expresados por el mismo emisor, como es el caso del "Prometeo" de Kafka; o bien, dan cuenta de una interpretación que rompe la estructura lógica de la alegoría "anclada" (que sería equiparable al mito o a los textos codificados utilizados típicamente en la intertextualidad del modo fantástico), como es el caso de los textos borgeanos, o volviendo al propio Kafka, a un texto como "El silencio de las sirenas". Si se observa claramente, en estos textos, no es la intención simbólica la que predomina, menos aún la interpretación de una metáfora que se desenvuelve, sino que la intención es otra: es la de dar cuenta de las lógicas posibles en la construcción de realidades posibles o la admisión de que la realidad es más que la explicación de la "ciencia" vigente (análoga a una codificación momentánea como la de la alegoría, por otra parte). Y donde lógicamente, la alegoría se constituye como un lenguaje ordenador de realidades posibles con sus significantes vacíos creadores de objetos nuevos que no significan lo que muestra su imagen, sino lo que el creador ha intensificado en ellos, sin dejar de ser lo que son: significante alegórico, con su carga de interpretaciones del pasado que la historia le ha ido agregando.

Pero, aclaremos, ¿qué es lo que posee la alegoría como signo entonces? ¿Qué es lo que de esta propiedad interesa en el modo fantástico? Citemos al propio De Man analizando las propuestas de La Estética de Hegel (lógicamente, estamos considerando -por ahora- únicamente las propiedades sgnicas de la alegoría):

En la medida en que el signo es completamente independiente de las propiedades objetivas, naturales de la entidad hacia la que señala y postula en su lugar propiedades por medio de sus propios poderes, el signo ilustra la capacidad del intelecto para "usar" el mundo percibido para sus propios propósitos, para borrar (*tilgen*) sus propiedades y para poner otras en su lugar. Esta actividad del intelecto es a la vez una libertad, por su arbitrariedad, y una coerción, porque ejerce una violencia, por así decirlo, sobre el mundo²¹⁰.

En este punto, y si nos permitimos la relación signo-alegoría =(significante, significado especial en la medida en que no significa lo que vemos, sino una otra cosa que no es evidente como una segunda modelización de un lenguaje de imágenes complejas²¹¹), postulamos la arbitrariedad (en la constitución del significado vigente de la alegoría en

²¹⁰ DE MAN, Paul. *La ideología estética* p. 138

²¹¹ Recordemos dos acepciones de signo de la

RAE: **signo** que nos hace venir en conocimiento de algo por la analogía o dependencia natural que tiene con ello. *El humo es signo natural del fuego.*

signo que por el uso ya introducido significa cosa diversa de sí; p. ej., el ramo delante de la taberna.

determinado tiempo) de la alegoría, y, por tanto, la relatividad de su significado (fijado y muerto en los diversos momentos en los que aparece como significativa); y, con ello, afirmamos la imposibilidad de conocer el mundo con una sola lógica (cada lógica es la de su tiempo vigente): este es el nexo con el modo fantástico, el cual resalta porque es susceptible de postular lógicas diversas.

Pensamos, en este punto, que la alegoría ejerce al modo del signo una función ordenadora del pensamiento y de las lógicas y, por ende, de apropiación de mundos: si lo que se ve como imagen *no significa lo que se ve (aunque es inevitable que tal significante "contamine" sus posibles resoluciones en un significado)*, entonces, el significado es una construcción arbitraria en la que hay que reconocer valores convencionales (la alegoría se representa a sí misma y en ese representarse condensa los significados que la historia le ha dado, sin significar exactamente esos significados) que no necesariamente son la *realidad y que, definitivamente, no expresan lo que se capta en la imagen alegórica..*

Del mismo modo que el signo rehúsa estar al servicio de las percepciones sensibles y las utiliza en cambio para sus propios propósitos, el pensamiento, a diferencia de la percepción, se apropia del mundo y lo "sujeta" literalmente a sus propios poderes...²¹²

En la alegoría no hay posibilidad de no saber: en el extremo se sabe que no se sabe, o bien, se sabe lo que permite saber su momento y la validez de su momento. La alegoría es significativa que se ha cargado de historia petrificada y, significa, por ende, lo que representa en sí (con su valor lingüístico cotidiano); la ruina de un significante que, no obstante, contamina el significado inevitablemente, pero ancla la imagen de la alegoría a un momento y a una representación; y lo que representa por convención que puede ser destruido por el uso que se haga de esta en el modo fantástico. También pueden crearse nuevos objetos como el "Odradek" kafkiano: significante ruinoso, sugerente de lo que es en tanto significante (carrete de hilos, forma de estrella) y la cualidad de aparecer en cualquier lugar, y que sobrevivirá al narrador).

Por otro lado, como en el caso de la metáfora y el símbolo, la alegoría encuentra su forma más reveladora en el modo fantástico, al menos, en su condición de "reestructuradora de" (en el caso de la reelaboración de mitos o historias conocidas con un sentido nuevo) o como signo que aparece y se incorpora a la realidad: el Odradek de Kafka, el Aleph y el Zahir de Borges, las Mancuspías de Cortázar); Todos ellos son constructos al modo de las griyas. Se trata en este caso de la alegoría creada como signo: en ese sentido solo admite una interpretación (lo que la hace susceptible de ser ordenadora y conformar un paradigma). En esta otra función de la alegoría, el modo fantástico funciona como creador de objetos. Lógicamente, este tipo de objetos, análogos a una mesa o a una silla, permanecerán petrificados: se representarán a sí mismos para cargarse de "materia" y significarán algo que no son; en el caso del Aleph borgeano, por ejemplo, este representará la idea de la simultaneidad y el infinito.

²¹² Op. Cit. p. 139

4.4.1. Contribuciones de Paul De Man a la definición de alegoría en y fuera del modo fantástico. Bases filosóficas

En la *Ideología estética* y en *Alegorías de la lectura*, De Man desarrolla (más en la primera de estas que en la segunda en la cual, las ideas de la primera están asumidas) una teoría de la Filosofía fundamentada en la lectura tropológica del acontecer.

De hecho, De Man parte de una revisión de las estéticas de Kant y de Hegel (sobre todo la de este último). En Hegel, De Man remarca la división que este hace entre símbolo y alegoría, para, luego, hacer hincapié en la idea de que la alegoría queda fuera del campo de lo sublime, cae indefectiblemente fuera del momento simbólico y permanece en el signo (por su carácter fijo, susceptible por tanto de conformarse en un paradigma, solo que puede ser que aún estamos por descubrirlo, lo cual no niega su existencia ni su valor -aún precariamente comunicativo). A esto añadamos esta otra idea: dada la noción inasible de estética, ¿cómo entra dentro de un diseño dinámico la noción de 'manifestación del arte' sin hacer peligrar la idea de que el arte no es una *evolución* ni un *desarrollo progresivo*?

Es a partir de estas reflexiones que De Man profundiza en la conciliación de una noción de estética y una historia del arte. Esta será también una continua discusión entre filosofía y arte, en la que el elemento vinculador siempre aparece entre dos 'opuestos': o símbolo o signo, o filosofía o arte, o absoluto o particular, o ahistórico o histórico, o literal o tropológico. En *Alegorías de la lectura*, De Man dedica una sección a establecer la hipótesis nietzschiana de que el lenguaje realmente se inicia como un lenguaje figurativo, cuyo desgaste genera un lenguaje de mentiras consensuadas. No interesa tanto la poesía de la sugestión nietzscheana como el poder que este le otorga a una continua renovación del "pacto de la mentira", en el que caemos para poder vivir en paz. Ahora bien, ¿no es lícito pensar que esta renovación es esencialmente más que una mentira, un develamiento continuo de la infinitud de la idea y una afirmación continua del peso histórico del fenómeno?

Pero, ¿dónde entra aquí la alegoría? De Man reflexiona sobre la naturaleza misma de los textos de Nietzsche (está tratando sobre *El nacimiento de la tragedia* y *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*). La pregunta previa que se plantea es si "¿podemos definir entonces la filosofía como la desmitificación sistemática de la retórica literaria?"²¹³ Bajo esta perspectiva, ¿son los textos de Nietzsche filosofía o literatura, y, si son filosofía, no están destinados a circular indefinidamente de interpretación en interpretación bajo el dominio de la falsedad de los signos del lenguaje, o, si se pretende texto literario, es admisión de su mentira explícita? La lógica no ayuda a solucionar el problema, porque la lógica es también un sistema construido sobre el equilibrio de la verdad, y los criterios de falsedad o verdad no son aplicables a los objetos reales, sino a sus relaciones con quienes los "captan". Los objetos (referencia) simplemente *son*.

En todo el problema en cuestión, aparece la *imagen* y la distinción entre recuerdo y representación. Para conocer, dirá De Man -y está implícito en las teorías de la representación- necesito recordar, pero recordar automáticamente como imagen (ello explica que quien intente comprender una lengua, antes de saberla automáticamente en sus estructuras, no la domina realmente). Solo cuando la imagen ya no se analiza es

²¹³ DE MAN, P. La ideología estética p. 134

cuando la puedo usar como valor de cambio y de intercambio: Nietzsche usa la imagen del oro y del dinero. El dinero ya no significa ni necesito comprenderlo. El oro está asociado a una comprensión. Pero, dejando de lado estas consideraciones, por otro lado, más vinculadas a una teoría general sobre el lenguaje-signo, nos interesa más ahondar en la relación entre imagen y signo. Si el signo (hablamos del signo en sentido de representación y no de señal) requiere del olvido de sus componentes originales a fin de ser usado para 'algo', entonces habría que pensar primero en que el signo no carece de valor frente al símbolo: solo cumple una función distinta a este, y, por otro lado, hay que pensar en el signo como una estructura susceptible de ser más que una mera palabra, es decir, *debe haber estructuras más amplias que también funcionan como signo solo que aún no han sido descubiertas o sistematizadas. Cuando la alegoría se fija es una forma signica*. Lógicamente, este sistema no lo ha creado el modo fantástico. Anotamos esta característica para alertar sobre las “posibilidades de”.

Esto nos lleva a un problema adicional: ¿puedo separar significante y significado en un signo? Claramente no. Al menos no en el lenguaje del arte. Otra cosa es el signo como sonido vacío, cuando aún no se ha apropiado de un sentido, pero hablar de este sería como decir “*xtpuet*”: un sonido no significativo para nuestra lengua o un término en una lengua que desconocemos; es decir, cuyo sentido no he asociado a una experiencia en esa “sociedad consensual” (ello supone que no me basta -y seguimos a Gadamer en esta idea- permanecer en un horizonte de sentido: una vez que el signo se hizo parte de un sentido, reclamará otros). Pero en el lenguaje del arte, en los signos del arte, y, quizá valga la pena recordar que estamos ante el arte en general, los signos no se corresponden con etiquetas, y las formas exteriores no son solo formas exteriores. Si así fuera, cualquier forma exterior sería útil para la expresión de un sentido. Pero esto no es así, así como tampoco es cierto que una alegoría pueda funcionar para cualquier sentido: si esta no es aceptada, sencillamente no funcionará. Sin negar la arbitrariedad del signo, hay algo que técnicamente se construye para que el edificio alegórico se sostenga y tenga aceptación, al menos en cuanto a esta figura retórica, no en cuanto al signo sassaureano.

Por otro lado, así como hay tipos de símbolos, habrá que distinguir tipos de alegoría: la producida como macrosigno; la usada como significante vacío y la que es usada para promover en el nuevo significado un “contagio”. Esto nos lleva, a su vez, a distintas formas de expresión del modo fantástico. En el primer caso: el Odradek kafkiano; en el Segundo caso, el Prometeo Kafkiano; en el tercer caso, el valor del intertexto dentro del texto fantástico: mitos, por ejemplo, que se reactualizan bajo una noción que deforma, de ese modo, la alegoría original.

El análisis que De Man hace de *El nacimiento de la tragedia* y de otros textos de Nietzsche, apuntan hacia la idea de que el lenguaje es, esencialmente, una construcción figurativa en la que cada construcción teórica (incluyendo el mismo texto de Nietzsche que informa sobre esta condición del lenguaje) es solo un “dar vueltas” sobre la mentira consensuada inicial. Desde esa perspectiva, el lenguaje del arte resulta más honesto, pero no menos angustiante. Sin embargo, para la presente investigación no resulta significativo preguntarse por la verdad o la falsedad de la oposición ciencia - arte: la pregunta básica es cómo se constituyen las expresiones humanas en la historia y cómo es que las manifestaciones del arte pueden constituir un *objeto*, sin abandonar su condición de precariedad y sin pretender representaciones simbólicas de lo absoluto

(entiéndase este en el sentido no de que podemos acceder a él, sino en el sentido de que, al menos, podemos pensarlo).

Cada espacio de la retórica desempeña una función específica en la constitución de la obra de arte. No se trata de ver la superioridad de una sobre otra para crear un sistema de interpretación de la comunicación lingüística (se basan en esta), sino de examinar, hasta qué punto, cada tropo actúa en cada época. La comprensión (considerando que existe, al menos, como realidad develada) está conformada por relaciones metonímicas, metáforas, símbolos, alegorías, ironías, etc. Cada una dispone de medios distintos de vincular-se con las representaciones. De este mecanismo, hay que rescatar el que está en la base: la memoria. Todas funcionan en cuanto tenemos memoria de una representación posible. No se trata de si esta representación es verdadera ni si se le puede aplicar universales de definición del arte, sino de si esta representación es *compartida*.

Dentro de un esquema de este tipo, la metáfora y el símbolo tienen ya un estatus determinado por su calidad de sugerencia de relaciones nuevas que, luego, deberán ser compartidas por la solidaridad del receptor, si este los acepta como suyos, a su vez.

Es el estatus de la alegoría el que no acaba por definirse. Por un lado, porque adquirió mala fama: limitada como mera figura fija y dejada de lado ante la potente sugerencia del símbolo, esconde su naturaleza real, que es la naturaleza dialéctica de lo dicho. De Man iniciará este vínculo necesario entre lenguaje y alegoría, y, aunque da el paso hacia el arte, su propósito no es el de ver la manera cómo la alegoría cumple una función literaria, sino solo verla como un mecanismo de la "apariencia" y de la inestabilidad de la ideologización de toda manifestación referencial: "El arte es la aparición sensible de la idea. (...). El arte es para nosotros una cosa del pasado".²¹⁴ Esta idea nace, evidentemente, de la noción -también Benjaminiana- de que cada representación artística devela los sentidos del acontecer histórico en el que apareció. Pero, nosotros agregamos a estas ideas, que la construcción del sentido no es solo la de su momento histórico, sino la de este, su tradición y los elementos que cada momento histórico añaden al objeto artístico. De esta manera, la alegoría se constituye, aun, en su forma menos apreciada, en comunicación de todos los pasados que le han ido añadiendo elementos, así como en su comunicación como figura retórica traída al presente en un determinado contexto de enunciación, construido, en el tema que tratamos, preferentemente, por el modo fantástico.

Warminski (en su introducción a la *Ideología estética*) dirá que, el autor, afirma: "El arte es 'del pasado' en un sentido radical, es decir, en que la memorización, deja atrás, para siempre, la interiorización de la experiencia. Es del pasado en la medida en que se inscribe materialmente, y, por ello, siempre olvida su contenido ideal. La reconciliación de las dos tesis principales de la *Estética* se hace a expensas de lo estético como categoría estable."²¹⁵ Este comentario es pertinente con una teoría sobre la alegoría, ya que, vinculada con el tema de la memoria, se convierte en el instrumento de la *fijación* y del intercambio (en el nivel de la historia, entendida esta, en su sentido de devenir) de lo que llamamos conocimiento, en la medida en que fija puntos de continuidad y de

²¹⁴ DE MAN, P. *La ideología estética* p. 15. Esta cita, además, lleva a la idea de que el arte es siempre pasado. Su "captación" implica que se volvió objeto aprehendido.

²¹⁵ *Op. Cit.* Introducción

interrupción. La alegoría, en este sentido, es un elemento general que posibilita un lenguaje. Si bien, no es este el sentido que queremos analizar en el presente trabajo, nos va dando cuenta del valor signico de la alegoría y de su validez actual como mecanismo del lenguaje en general. Claro está, este concepto no puede escapar ni a las nociones nietzschianas sobre la figuratividad del lenguaje (en ese sentido, la alegoría no es más que muestra de la limitación del lenguaje humano para representar la "cosa en sí", así como la afirmación de que no existe otro camino que esta dialéctica de la muerte continua que supone cada acto de habla). Gadamer insistiría en un resurgimiento cargado de nuevas asociaciones en sucesivos horizontes de sentido (que es la noción que nos parece más apropiada para una teoría del modo fantástico). Algunos, más escépticos, afirmarían la imposibilidad del acceso a lo real, pero esto ya es una discusión fuera de lo fenomenológico, que supondría toda imposibilidad. Desde nuestro punto de vista, incluso, el nihilismo total es una forma tropológica, y, aun el silencio es "negación de": dentro de un sistema de definiciones válidamente constituido, la negación de todo supone la afirmación de algo (porque la existencia de esta negación tiene que sobrevivir por contraste). En este último punto, resulta interesante la lectura del ensayo dedicado a Pascal en la misma *Ideología estética*).

De Man avanza un poco más en el concepto de alegoría. Las implicancias que para él supone el hecho de contar con un lenguaje, esencialmente tropológico, llevan hasta el análisis de las ideologías: lo que no sucede, lo no histórico, es la ideologización de estos (históricos, materiales) textos en la no historia recuperativa de sus recepciones...". Las ideologizaciones erróneas constituyen una marca de lo que no tiene valor como acontecer. Lógicamente, siempre estará el cuestionamiento de si *el error* no es parte de la historia, y de, si se puede hablar de malas o buenas interpretaciones o solo de 'reacciones ante'. Esa pregunta no queda respondida dentro del sistema de De Man. Lo que interesa para nuestro propósito es que el texto fijado es, con sus aciertos estéticos (y aquí utilizamos el término 'estético' en un sentido amplio) un momento cuya *imagen* es inevitablemente solo eso: momento expresivo, momento constitutivo y jamás conformación progresiva de la idea de arte. En tal sentido no tiene caso hablar de la muerte de la alegoría como tropo ni de la muerte del arte. Sencillamente se puede decir que la alegoría y el arte están constituyendo continuamente momentos interpretativos de sí mismos.

De Man lleva la discusión hacia todo el lenguaje ²¹⁶. En este trabajo sólo pretendemos rescatar a la alegoría del olvido, señalando que esta es memoria del olvido en el momento en que el olvido ha señalado lo que permite el recuerdo: el sentido original de la relación que la constituyó, además, contamos con la huella de qué olvidó y la fijación de un significante que percibimos como un misterio expresado en una falsedad consciente: esta es su riqueza, porque esta "vaciedad" consciente, permite su acercamiento, como elemento constitutivo, a nuevas conformaciones de sentido, y su uso ideológico dentro de una época que no anula la Historia, sino que la ejemplifica.

²¹⁶ *Op. Cit.* p. 15. "De Man ha subrayado que la misma lingüística de la literariedad sufre una fenomenalización de la referencia; en resumen, incluso el discurso de la semiología literaria, con todo su poder desmitificador, contiene una ideología (y una ideología estética, además) empotrada dentro de ella, como si dijéramos interna a ella como un momento necesario e inevitable." *Alegorías de la lectura*. p. 16.

Lógicamente en estas reflexiones ya estamos más cerca de Benjamin. Y a Benjamin habrá que dedicarle un espacio especial.

De Man nos interesa, además, por la sugerente idea de que "cada texto genera un referente que subvierte el principio gramatical al que debía su constitución" (...) esta divergencia entre gramática y significado referencial es lo que llamamos dimensión figurada del lenguaje".²¹⁷ Como se aprecia, las teorías de De Man llevan el análisis a una teoría que involucra la relación entre lenguaje y referencia, y que considera que existe una 'gramática' que, más que la conocida sintaxis, constituye el paradigma de elementos sígnicos, fijados de tal manera, que cada irrupción nueva en el sistema es, por un lado, limitada en el nivel de su posibilidad figurativa (nunca revelará más que un disfraz que encubre su propia limitación de referir realmente), y, por otro lado, es subversiva de la "cárcel gramatical" que es, precisamente, la que le permite rebelarse y revelarse. No nos interesa ahora ahondar en el tema de la verdad o de la posibilidad de la referencia, más nos interesa la idea de que todo signo es la semilla de su propia subversión (destrucción diría, De Man; 'ruina significativa', diría Benjamin; objeto develado, agregaríamos nosotros) y, en tal medida, es *la posibilidad del arte*, de un arte de develamiento histórico, jamás repetido, y, por ende, siempre nutriente de la realidad (incluso obras como las del teatro jesuita español del Barroco o los *Trauerspiel* adquieren valor como testimonio, incluso lejos de todo recurso estético novedoso). Pensamos que este arte es el que hace consciente la Vanguardia y naturaliza el modo fantástico en posibilidades asombrosas. La alegoría es, entonces, el tropo por excelencia en la evidencia de la subversión, subversión que no puede circunscribirse solo a esta (ya hablamos del símbolo y de la metáfora también como tropos preferentes del modo fantástico), sino también a *que revela algo* para el ámbito del arte, que es el tema que tratamos esencialmente en esta tesis. Y es el instrumento de la historia para una teoría general de la expresión y su relación con la Historia para De Man.

Dentro de esta concepción de alegoría, tenemos que rescatar su categorización como signo. Pero es evidente que no constituye un signo como lo es cada palabra del lenguaje, ni como expresión sintagmática de un paradigma meramente gramatical-lingüístico. En este nivel del que tratamos, la alegoría solo puede entenderse dentro de una gramática de la semiótica y no dentro de una gramática del signo-palabra; es decir, en tanto macrosigno construido, porque es narrativa (De Man lo enfatiza mucho, y lo acompañamos en esta caracterización de este elemento de la alegoría): la alegoría se lee, es *imagen* simultánea, pero imagen constituida por partes. No es solo palabra. Para hablar, entonces del *tropo alegoría* ya no podemos aplicar la noción de palabra, porque esta no constituye una alegoría jamás. Así que tendremos que hablar de signo-palabra para los signos del lenguaje cotidiano y signo-estructura para los signos que implican una imagen o una lectura narrativa²¹⁸.

El poder significante de la alegoría es relacional cuando se examina en su interioridad de signo, desarmada en cuanto análisis de su propia narratividad, y es develamiento

²¹⁷ *Op. Cit.* p. 32

²¹⁸ Pensamos que De Man considera a la alegoría como un principio no solo tropológico aplicado al lenguaje. Probablemente, y esto es solo una especulación, pueda considerarse esta -y ello por el análisis que hace del cero y del uno- como una *cosa*, ya que es también la condición material (y, por tanto, histórica) del conocimiento. *Op. Cit.* p. 50. Puede afirmarse que el discurrir, el pensamiento, es humano, una acción incompleta y perfectible. El discurrir no pertenece a o divino.

cuando *aparece como un signo totalizador, unido como un constructo significativo no divisible en partes*. Estos constituyen casos de un uso alegórico en la ficción fantástica.

4.4.2. Aportes de Walter Benjamin

Llegados a este punto, resulta pertinente también retomar los conceptos de Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*²¹⁹ para analizar el caso de la alegoría fijada en un tiempo y sus funciones en el modo fantástico. En una de las secciones de su libro denominada “El arte y lo individual”, Benjamin subraya la singularidad de la obra de arte, es decir, del arte en sus expresiones como accesibles solo en calidad de fragmento: el conocimiento portado por ellos, o, si se prefiere (desde una perspectiva histórica, concreta, material), aquello que muestran es su condición de ser expresiones productos de una época, con lo que esta relación obligatoria implica.

Piénsese, entonces, en la alegoría como una representación en un tiempo determinado. Ahora bien, en cuanto a la verdad de la obra de arte, esta se revela como una interrogante absurda. Se puede preguntar por el conocimiento (siempre fragmentario); pero la verdad es equivalente a la *idea* en el más puro sentido metafísico que Platón ya le había otorgado. Esta unidad absoluta, compacta que, se supone, es la verdad, parece no estar ligada a representaciones unidas a su tiempo y sus medios de producción (¿y re-producción?).

Por tanto, lo que proporciona la contemplación del objeto artístico es una intuición de lo absoluto, apenas entrevista en múltiples expresiones fragmentarias que no dejan de ser fascinantes, como, dirá Benjamin, al modo de la contemplación de un “mosaico”.²²⁰ Es necesario añadir, como hemos sugerido antes que, cada momento histórico de aparición de la alegoría, presenta un añadido de elementos a su potencial carga significativa: por esa razón, podemos hablar de un uso contemporáneo de la alegoría en el modo fantástico, incluso cuando esta sea solo “ruina”.

Luego, Benjamin trata el tema del *trauerspiel*. Dentro del esquema anterior, el *trauerspiel* es, desde el punto de vista de la filosofía del arte, *una idea*, y, desde el punto de vista de la historia de la literatura, un *tiempo transitorio*. La Literatura en su historia da cuenta de la multiplicidad y la Filosofía lo da, de la unidad, al presentar como complementarias las manifestaciones históricas del arte. De este modo, tenemos enfrentados y complementarizables: 'tragedia' y 'tragedia griega' y 'tragedia en el Barroco alemán'. Los conceptos son unión de expresiones del fenómeno artístico en cada época distinta; a su vez, estas expresiones son ideas (o atisbos de *verdad*, fragmentariamente vistos); y, *la idea* es la imposible, pero deseable unión (en el estudio y en la expresión, ya que estamos *predispuestos a* una época), de lo particular y lo uno, de cada manifestación artística. La oposición que plantea Benjamin, solo es posible si consideramos la idea de *fragmento* y de *tiempo* en el arte, como veremos

²¹⁹ BENJAMIN, Walter *El origen del drama barroco español*. Taurus, Madrid, 1990.

²²⁰ Si aplicáramos esta noción a experiencias más cotidianas, podríamos equipararla a la de un caleidoscopio. La analogía resulta sugerente en tanto que, materiales idénticos, conforman imágenes inacabables de lo mismo, cada una de ellas fascinante, pero irremediamente inmersas en su finitud en cuanto al conocimiento y fragmentarias en cuanto a la verdad que podrían revelar; lo que no impide que lo que sugieren eleve la reflexión por encima de sí mismas.

más claramente más adelante. En todo esto, no obstante, ya puede entreverse un juego dialéctico.

Asimismo, es necesario ahondar en el significado del término *historia*. Si se considera que la *idea* contiene un círculo virtual entre un hipotético (pre)origen y un postfinal (porque para poder acogerla tiene que ser vista desde más allá de su propio ser), la historia debe entenderse bajo dos acepciones: por un lado, como acontecer del objeto inserto en el mundo y, ya finalizado, desde que fue fenómeno singular; y, por otro, desde el punto de vista de su historia como objeto, sujeto a su acontecer interpretativo. A estas nociones, y ya colocados en el ámbito de la alegoría, nosotros colocaríamos también la noción de '*concepto del objeto artístico*', el que se definiría como el objeto-signo que acoge continuamente momentos para hacerse signo de sí mismo y de otras posibles interpretaciones (no dejemos de lado a De Man) inmerso ya en otra historia cronológica; dicho de otro modo, la historia inmersa dentro de la historia, susceptible de verse afectada por esta misma (en su pasado y su presente). Esta es la esencia del uso de la alegoría más clásica en el modo fantástico, en el cuál adquiere un espacio preferente por la hiperrealidad propia de este tipo de textos.

Independientemente de la condición reactualizada o "ruinosa" de la alegoría, esta puede verse también caracterizada, como examina Benjamin, en el análisis del *trauerspiel*. Bajo el punto de vista de estas últimas ideas, el *trauerspiel* no puede analizarse como la manifestación de la tragedia griega en el Barroco alemán, sino que debe examinarse como la manifestación de su época en cuanto posibilidades de aparición (dependiente de eventos políticos, religiosos -ideológicos, en general- y los materiales y técnicas a disposición) de esta en dicho contexto, y en cuanto a *posibilidades de reinterpretación* que la época ofrecía a la tragedia griega²²¹. Si hay un valor en la obra de arte, independientemente de su valor estético (por otro lado, inasible en una idea constante) es el de ser un documento histórico de "la vida del lenguaje y sus posibilidades en un momento dado". De esta manera, la pregunta por el valor artístico o estético del *trauerspiel* desde el punto de vista de la historia de la filosofía del arte, carece de sentido: importa incluso la obra más banal en cuanto que es documento de un acontecer. De este modo, resulta tan absurdo utilizar conceptos aristotélicos -construidos para analizar la tragedia griega- para valorar al *trauerspiel*, como resultan absurdos aplicados a las obras de Shakespeare o Calderón.

El valor artístico, desde esta perspectiva de estudio, resulta irrelevante: lo importante es qué se pudo hacer en ese momento dado con aquello que se tenía a disposición. Ello no elimina la afirmación categórica de la superioridad de las obras de Shakespeare y Calderón respecto de muchos *trauerspiel*, pero tampoco deja de atender a la singularidad del texto en cuanto a documento expresivo, en cuanto a *fenómeno*. En la alegoría puede verse este doble estado: el de un texto altamente codificado en su momento de aparición, en el cual el significante importaba; y el de significante vaciado de sentido, susceptible de convertirse en signo nuevo recontextualizado, activando algún elemento reconocible en su estructura y "dando una vuelta de tuerca" a sus sentidos, que son posibilidades abiertas. Vemos aquí la semejanza entre el *trauerspiel*

²²¹ Piénsese, por ejemplo, en las tragedias de Federico García Lorca, y la reutilización del coro al modo de la tragedia griega.

y la alegoría en cuanto a representaciones de un momento que, luego, deja su sentido para convertirse en significado vacío. Ahora bien, el signo nuevo, por recontextualización, pertenece o se desarrolla mejor dentro del modo fantástico, porque su construcción y sus estrategias narrativas permiten una lectura renovada de una alegoría "ruinosa" y, a su vez, la construcción de nuevas alegorías, en sus constructos de significante que se fija cuando aparece en el tiempo. La alegoría, pues, más allá del *trauerspiel*, se presenta como 'ruina', significante vacío de sentido, dispuesta a acoger otros sentidos; y como significante-signo que puede ser recontextualizado. En este último sentido, la alegoría se presenta con su carga significativa y su significado reconocible, pero -y tomando en consideración su sentido fijo- codificado (enriquecido o contaminado con su carga histórica), adquiere un nuevo sentido en una recontextualización que los autores pueden conformar. Pensamos que, en el modo fantástico, la alegoría es susceptible de realizar ambas funciones.

Las relaciones entre *trauerspiel* y alegoría son exhibidas con numerosos ejemplos por Benjamin. No es menester traerlos todos, basta reflexionar sobre algunas ideas centrales:

En cuanto a la alegoría se refiere, hay que rescatar su carácter silencioso. La alegoría es muda, en sí misma, es solo imagen muda. Si se la quiere hacer 'hablar' es para asegurar su sentido: "el héroe trágico está privado de alma. Su inmenso interior vacío sirve de caja de resonancia para los nuevos y lejanos mandatos de los dioses..."²²² Este es el caso de la alegoría significativa.

Por otro lado, el *trauerspiel* enfatiza la imagen, la exterioridad que se aplica también a la representación del papel del soberano (vestidura y poder, colores y escudos, etc. son necesarios y representados por la pompa. Por ejemplo, en las pinturas de la reina Victoria de Inglaterra, *que cambian*, pero no significan algo distinto, solo se adaptan o refuerzan los viejos ideales): ceremonia, rigidez, "como los reyes de la baraja". Esta exterioridad que *significa* y que *es*, al mismo tiempo *vacía*, lleva nuevamente la reflexión hacia el plano de lo alegórico.

Por otra parte, de las cuatro características asignadas por Creuzer a la distinción entre símbolo y alegoría: "lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen, lo necesario", Benjamin solo considera como pertinente para esta una: lo momentáneo:²²³ elemento íntimamente ligado a la transitoriedad propia de la historia, y con calidad dialéctica (ruinosa, dirá Benjamin).

Es de considerar, además, que ya antes Benjamin ha diferenciado el símbolo místico del símbolo artístico. En el primero, luego de la inefabilidad, llega el momento de "un silencio mudo"; en el segundo, siempre hay algo que decir. La *revelación* es propia, únicamente, del primero; *la verdad* del segundo corresponde a un plano que no nos es accesible. Ambos construyen mundos: o actualizables o metafísicos. La alegoría, por su parte, representó "un algo" en un momento y fijamente, por ejemplo, en la doctrina cristiana; y, por otra parte, constituye un acontecer dialéctico de cada momento

²²² *Op.Cit.* p. 104

²²³ CREUZER, Citado en *Op. Cit.* p. 156

histórico en el que reaparece, accesibles ambos a la creación o develamiento de lo real.

El acercamiento a la alegoría, de acuerdo con las propuestas de Benjamin, debe hacerse desde la mirada histórica. Resulta un grave error juzgarla desde la mirada actual. No es el caso dar cuenta detallada de los diferentes estadios por los que ha pasado la alegoría, pero sí detenernos en la relación entre su forma (su expresión formal) y su validez significativa, cuando aparece como imagen cargada de sentido (aunque no pueda afirmarse que ese momento de esplendor corresponda con un "acta de nacimiento"). Ese momento de esplendor coincide con su distancia como figura retórica y su vecindad con la idea de representación de 'algo' enigmático (pero enigmático en el sentido de misterio para los elegidos y no en el sentido de *rebus*, de reto a descifrar para los expertos). El modelo de esta *alegoría* corresponde con el jeroglífico egipcio, y las implicancias que este origen le dio tuvo repercusiones en sus múltiples resurgimientos posteriores, bien sea en su detrimento o bien en su apogeo.

De acuerdo con Marsilio Ficino, "los sacerdotes egipcios "habrían querido crear algo correspondiente al pensamiento divino, ya que la Divinidad ciertamente no posee la sabiduría de todas las cosas a la manera de una representación cambiante, sino en cierto modo como la forma simple y estable de la cosa misma ..." ²²⁴. Esta idea contiene las características que -desde diferentes perspectivas- le serán atribuidas a la alegoría en diferentes periodos de la historia: su carácter misterioso, la idea de fijación, la posibilidad de ser interpretada desde dos ideas diametralmente opuestas (porque la divinidad lo contiene todo y porque su esencia no puede ser develada, sino, al contrario, escondida de los que no sabrían actuar a la altura de lo divino), etc.

Desde este punto de vista, la alegoría se *adapta* a las condiciones de la historia sin perder su naturaleza en la medida en que no se extingue como forma, pero agoniza: el Barroco se detendrá en su riqueza asociativa, es el caso del *trauerspiel* y el de Calderón. En un caso, es el juego de la abundancia de significados; en el otro, la sutileza de las asociaciones. Uno la empobrece; el otro la aprovecha

Sin embargo, para Benjamin los usos alegóricos del *trauerspiel* no son preocupantes en cuanto a lo que respecta a su calidad; porque, desde un punto de vista dialéctico, no hay desarrollo de la historia sin idea de caducidad, y la expresión de la caducidad es la ruina "en el reino de las cosas" y la alegoría "en el reino del pensamiento":

Desde esta perspectiva, Benjamin establece vínculos diversos entre los elementos que ha ido delimitando. Así si el "objeto se vuelve alegórico" por la melancolía y esta lo 'desaloja' hasta que queda "como muerto", entonces, el alegorista lo tiene a su merced: "el objeto es incapaz de irradiar significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista (...) un gesto al que no hay que atribuir un significado psicológico, sino ontológico." ²²⁵

Las imágenes, significativas en la Antigüedad, quedan libres de su sentido original, se

²²⁴ Citado en *Op. Cit.* p. 163

²²⁵ *Op Cit.* p. 176

vuelven al mismo tiempo *objeto y signo*. Lo que el creador haga con ellas es lo interesante: o será signo (con asociaciones diversas y creativas), o bien, objeto de su propio enigma, o bien esqueleto, mera forma -mercancía que se usa al arbitrio del que quiere imponer una ideología (el caso de los luteranos en la Alemania barroca).

Benjamin solo rescata la alegoría en cuanto forma sin contenido, estereotipado, y da cuenta de la necesidad de verla dependiente de su contexto de aparición, pero no desarrollará una teoría de la alegoría en cuanto a *forma significativa* en épocas contemporánea. Para solamente sugerir una posible discusión sobre este último punto, expondremos a continuación un texto de Kafka al que puede vérselo bajo una forma alegórica. Veremos que esta última es posible aplicarla productivamente en la mirada muy actual del modo fantástico. Asimismo, analizaremos otros textos paradigmáticos. Con estas reflexiones, concluiremos este acercamiento a la alegoría que Benjamin tan interesantemente desarrolló.



Capítulo 5

Casos paradigmáticos

Veamos, ahora, algunos casos propuestos que nos serán útiles para examinar la utilización de la alegoría en el texto fantástico.

PROMETEO²²⁶

“Sobre Prometeo informan cuatro leyendas: según la primera, por haber traicionado a los dioses ante los hombres fue encadenado al Cáucaso, y los dioses enviaron águilas que le devoraban el hígado en perpetuo crecimiento.

Dice la segunda que, retrocediendo de dolor ante los picos despiadados de las aves de presa, Prometeo fue incrustándose cada vez más profundamente en la roca, hasta formar un todo con ella.

Según la tercera, en el decurso de los milenios se olvidó su traición, los dioses olvidaron, las águilas olvidaron, y él mismo olvidó.

Según la cuarta, se sintió cansancio de aquello que había perdido todo fundamento. se cansaron los dioses, se cansaron las águilas, la herida se cerró cansada.

Quedó la montaña de roca, inexplicable. La leyenda intenta explicar lo inexplicable. Como se origina en un motivo de verdad, debe finalizar nuevamente en lo inexplicable.”

En el texto de Kafka, la parte en cursiva alude al mito codificado, la "ruina" alegórica portadora de su sentido no original, sino consensuado. Como se observa, las partes siguientes del texto, solo son posibles de entender cuando se examinan a la luz de los significados asignados a la primera parte: sin ella, es inconcebible la comprensión inicial (e inacabable en su acontecer histórico) de las leyendas subsiguientes. Este constituye uno de los usos en el modo fantástico de la alegoría con significante abierto, aquella que se llena con diversos significados. Obsérvese que los elementos codificados en el texto original, resultan útiles para dar *sentidos potenciados* en las nuevas propuestas del alegorista. Asimismo, obsérvese que el significante original es primordial para los sentidos nuevos y que el autor, “cierra” los sentidos del texto alegórico, el cual viene ya cargado de su historia hecha memoria.

A propósito del texto anterior, nos han llamado la atención siempre dos elementos constitutivos de la mayoría de textos fantásticos: su apelación a un lector culto, que comprenda los elementos intertextuales para llegar a la comprensión cabal del texto fantástico, y, sobre todo, la apelación a textos muy codificados o históricos, a los cuales

²²⁶ KAFKA, F. *Cuentos completos*

se les ha aplicado procedimientos de inversión, de plurisignificación, de relativismo, de absurdo, o de cambio de perspectiva. En el primer caso, sin un lector competente, que sepa este conocimiento apelante, el texto 'no funciona' en la medida en que lo que busca el emisor (si este busca efectivamente algo, debe ser una significación que se complemente con el elemento intertextual cuando este está presente en su texto) es llegar al lector. En cuanto al segundo aspecto, estamos frente a un procedimiento que puede ser considerado alegórico: en los textos en los que el emisor emplea la intertextualidad con textos muy codificados, está apelando a una función alegórica: está dando cuenta de *un sentido fijo explícitamente, que es el sentido consagrado por la tradición (por ejemplo, el uso del mito); de ese modo, revela la intención de dar cuenta de una interpretación que constituye el punto de partida de lo que luego querrá subvertir; si esa es su intención, ha hecho ingresar en el texto el elemento que hemos denominado "intensificador"*.

Como ejemplo de estas últimas nociones, se pueden analizar textos como "El silencio de las sirenas" de Franz Kafka. En este caso, nos encontramos con una historia clásica. Un texto literario con una interpretación fija ¿Por qué lo consideramos alegórico? Por la presencia esencial definidora de la alegoría: su significado codificado. No hay lector que haya leído a Homero o ese fragmento del texto, que no sepa qué ocurrirá en ella y que no interprete inmediatamente el *significado* de los elementos significantes propuestos. Sin embargo, al leer la historia nos encontramos con variantes respecto del texto clásico: por un lado, la historia se invierte: no es el canto de las sirenas el que conmueve a Ulises, sino su *silencio* (ha aparecido una ruptura lógica respecto de lo conocido: el elemento intensificador representa dicha ruptura); por otro lado, aparecen variantes al significado de los elementos significantes con lo que se remarca que la tradición clásica, que las verdades "irrefutables", que la lógica del mundo real y conocido, no es la única vía: las sirenas en vez de atrapar con su canto a Odiseo, callan y simulan que cantan. Además, se hablará de la astucia "de zorro" de Odiseo y que, tal vez, "él, aunque no se puede entender con una mentalidad humana, había notado que las sirenas callaban y presentó tanto ante ellas como ante los dioses el arriba descrito proceso imaginario como si se tratara de un escudo."²²⁷

También es de considerarse "Parturient montes", de Arreola, en el que el tema de una conocida fábula ("El parto de los montes") se convierte en la narración de un gran cuentista ante un público exigente, el que, al final de la historia, saca de la manga un verdadero ratón acogido, luego, por una dama.²²⁸

Otro texto que proponemos es el llamado "Poseidón."²²⁹ El texto, como es evidente, alude a una imagen que ya ha perdido su sentido: "ruinosa", ya ha perdido su significado esencial. Kafka lo presenta de este modo: "Poseidón estaba sentado frente a su mesa de trabajo y calculaba. La administración de todas las aguas le daba un trabajo infinito. (...)

No se puede decir que le gustara su trabajo, en realidad solo lo realizaba porque se lo

²²⁷ KAFKA *Op. Cit.* pp 436 - 437

²²⁸ El texto se puede leer en CIUDAD SEVA. Consulta 15 de noviembre de 2019
<https://ciudadseva.com/texto/parturient-montes/>

²²⁹ KAFKA, F. pp. 459 - 460

habían impuesto. (...) Y si se le ofrecía un puesto fuera del agua, se ponía enfermo de solo imaginarlo, (...) Lo que más lo enojaba -y esto era lo que causaba principalmente su insatisfacción con el cargo- era oír las ideas que se oían de él, por ejemplo, que no paraba de desplazarse a través del oleaje con su tridente. En vez de eso se pasaba todo el día en las profundidades del océano y calculaba ininterrumpidamente (...) Solía decir que esperaba el fin del mundo, entonces se produciría un instante de tranquilidad en el que, poco antes del final y después de revisar las últimas cuentas, podría realizar una pequeña y rápida gira.”

Como se observa, la interpretación del mito debe ser alegórica: el nombre Poseidón ya no significa lo que era en la Antigüedad, carente de su significado original, ha devenido en “ruina” (pero, como especificamos en nuestra teoría, ruina que viene de un acontecer histórico). En el texto fantástico, no se deja aparte o anulada totalmente la “contaminación” histórica del acontecer de la alegoría, más bien, los sentidos se reactualizan y vienen a representar estados del mundo actual. En el texto fantástico, Prometeo reaparece como un personaje que puede ser identificador del trabajo de oficina. O puede ser llenado con otros múltiples sentidos. La alegoría hace posible este giro de la historia, haciendo aparecer un sentido nuevo a partir de la “ruina”, manteniendo su significación “ruinosa”. El elemento intensificado es el mismo Poseidón en su conocida función en los océanos, cambiada por el autor.

5.1. La historia del Minotauro. Versiones de un mito

Borges y Cortázar, y el cambio de perspectiva - Intertextualidad

El mito es una forma codificada, de allí que los cambios hechos en ellos sean considerados como trasgresores y, de allí también, su carácter alegórico de "historia petrificada" en el tiempo y de "memoria preservada". A pesar de los rasgos expuestos, la literatura fantástica se nutre de los mitos para presentar nuevas perspectivas sobre ellos; de ese modo, lo que era valioso para la preservación de una cultura se convierte en valioso para la propuesta de otras maneras de ver y presentar otra en constante movimiento; con esto, la realidad se amplía.

Tanto en el caso de Borges como en el de Cortázar, se nos presentan variantes del mito del Minotauro y se conservan abundantes elementos referenciales que convierten ambos relatos en alegóricos (son reconocidos con todos los valores míticos, de la historia original, salvo en la variante, que puede ser muy rica y es trasgresora, la cual constituye el elemento potenciado de la alegoría que puede construirse actualizando el sentido clásico fijo, al remarcarlo para dar cuenta de una situación análoga en el presente, o puede ser cambiando elementos esenciales de lo que constituía el aspecto ruinoso de la alegoría).

En el caso de Borges en "La casa de Asterión" las referencias al mito son evidentes (es un texto alegórico claramente), y el cambio que realiza consiste en presentar a los personajes invertidos: el Minotauro como un ser sensible, dispuesto a morir para liberarse, y a Teseo como un héroe que no lo es tanto, dado que el minotauro no lo deja serlo al no ofrecer resistencia a su ataque. En este caso el elemento intensificado

es el Minotauro, figura sobre la que se centra la reflexión sobre la *humanidad del monstruo*, tema de una actualidad innegable.

En el caso de Cortázar, en *Los reyes*, el texto se presenta similar en cuanto al Minotauro y Teseo, y también se dan numerosos elementos que remiten al mito original; la variante es Ariana (este es el elemento intensificador que llevará a la trasgresión). En el texto, se sugiere que Ariana lo que verdaderamente desea es salvar al Minotauro: "El ovillo es ya menudo y gira velocísimo. Del laberinto asciende una sonoridad de pozo (...) Solo yo sé ¡Espanto, aleja esas alas pertinaces! ¡Cede lugar a mi secreto amor, no calcines sus plumas con tanta horrible duda! ¡Cede lugar a mi secreto amor! ¡Ven, hermano, ven, amante al fin! Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor ha derribado! ¡Brotó asido al hilo que te lleva el insensato! ...".* Como se observa, el significado del mito original se invierte en sus partes significativas originales. (Págs. 50-51).

* (cursiva nuestra)

El caso presentado por Cortázar es interesante, es más trasgresor y le presta a la presencia alegórica interpretaciones múltiples y explícitas (explícitas como las de toda alegoría que se llena de sentido). De esa manera, se emparenta con la forma narrativa que tiene el "Prometeo" Kafkiano (con múltiples interpretaciones, todas válidas y explícitas). En primer lugar, tenemos la posibilidad de una Ariana enamorada realmente de su hermano, que engaña a Teseo (inversión parcial de la historia) para hacerle llegar el ovillo al Minotauro, un ovillo que le dará la salida del laberinto. Ella sabe por lógica que, si el Minotauro ha vencido a todos los que han ido en su búsqueda, Teseo no es más que uno más de ellos, aun siendo un héroe, dada la monstruosidad del Minotauro. También es posible que quisiera salvar a ambos, proporcionándoles el ovillo para salir del laberinto. Otra posibilidad es que su amor sea liberador y "salir" sea morir, y el amor que le tiene una suerte de eutanasia psicológica para liberar del sufrimiento psíquico de la soledad al Minotauro... tantas posibilidades.

5.2. La alegoría tipo "grylla". La alegoría como signo propuesto a la realidad. El caso del objeto creado: "Preocupaciones de un padre de familia" de Franz Kafka

En este texto se nos relata la historia de la presencia de Odradek en una casa. ¿Qué es? No se sabe con certeza, es como un carrete de hilo, de madera, que habla y cuya risa suena "como un crujido de hojas secas". Se esconde por temporadas y, de pronto, reaparece. La preocupación mayor del narrador es que Odradek lo sobreviva, esto le resulta "casi doloroso", antes ha acotado que "todo lo que se muere tiene que haber tenido una intención, alguna especie de actividad, que lo haya gastado; pero esto no puede decirse de Odradek"²³⁰

Definitivamente nos encontramos ante un texto fantástico, la existencia de un ser de tal naturaleza es imposible en nuestra realidad (los elementos exigidos por Todorov también se hallan presentes); pero, la gran pregunta es si este texto es alegórico o simbólico. La presencia de un ser cuyo significante no tiene referente real, (como las

²³⁰ *Op. Cit.* pp. 428 - 429

gryllas, que son constructos nuevos lanzados al mundo), es un imposible y, parece hacer de este una condición intercambiable por cualquier otro significante que, igualmente, no tenga referente real *antes del momento de su creación*. Tenemos, pues, un argumento a favor de la alegoría: la literalidad no es útil para la distinción. Por otro lado, se dice claramente que es una especie de representante de lo "sin intención" o "sin actividad", pareciera tratarse de una alegoría de lo "sin objeto en la vida" y este es precisamente su elemento "intensificador", como lo es, asimismo, su calidad de aparecer en cualquier parte de la casa (alegoriza los objetos perdidos y hallados).

El autor ha dado cuenta explícitamente de que "los objetos nos sobreviven" y de que "algunas veces perdemos objetos que aparecen inesperadamente, casi ante nuestros ojos", se alegorizan explícitamente el temor, la zozobra, expresados a través de elementos intensificados expresados numerosamente a lo largo del relato. Odradek es, un "objeto creado": es simultáneo y compuesto por metáforas encadenadas a modo de grylla, es presentado con un significado explícito y claro, su significante es intercambiable -podría tener otra forma- y, sobre todo, *es un objeto nuevo y se representa a sí mismo*. Estamos aquí ante la alegoría tipo "alegoría simultánea", de aparición simultánea de metáforas, se entiende: Odradek es un personaje-grylla que dentro del texto fantástico crea relaciones de sentido múltiples sin dejar de tener su carga alegórica (en ese momento, la alegoría se encuentra con su origen, nace).

Pensamos que esta es una manera como puede funcionar la alegoría dentro del texto fantástico, al interior del cual, se contagiaría del universo ficcional fantástico del resto de elementos fantásticos, potenciando de esa manera su sentido. Incluso, es de notar que, aquí, el personaje protagónico es Odradek, así que la alegoría es el centro del relato, una "alegoría-grylla", pero con una diferencia notable: Odradek no es una alegoría típica porque su significado no está respaldado por una convención (en todo caso, esta nace con ese texto fantástico), y Odradek, al ser una alegoría extraída de su "hábitat" natural y estar en relación con elementos muy diferentes, deviene en un sentido diverso. En otras palabras, el significante elaborado no tiene una representación conocida, ni está asociado a época alguna. Puede llenarse de sentidos diversos sin empobrecerse: es un objeto alegórico nuevo productor de realidad.

Pero vayamos un poco más allá de lo expuesto. Si consideramos al significante alegórico como una construcción en la medida en que -como un edificio antiguo- ha ido perdiendo pedazos, pero ha ganado otras tantas partes (asociaciones significativas, si se prefiere), entonces, tenemos un significante potenciado que -efectivamente- puede ser significante (al modo casi de un signo) de objetos nuevos. Evidentemente, en esta investigación no solo estamos tratando sobre las alegorías clásicas, sino que estamos tratando de examinar aquellas que hemos llamado "simultáneas". En ese sentido, podemos realizar una comparación entre dos seres inexistentes, uno como objeto incognoscible y otro con asociaciones codificadas:

ODRADEK

QUIMERA

. trozo de madera

. partes de animales

. hilos

. risa seca

Conformado por elementos de la realidad.

Conformado por elementos de la realidad.

Elementos de la realidad que no se mezclan fácilmente

Elementos de la realidad se mezclan difícilmente

*** atribución de sentidos libre**

*** atribución de sentidos**

clásica

***objeto creado propuesto a la realidad: realidad ampliada**

***objeto creado funcional en realidad conocida**

*** significado incognoscible: propuesta de ampliación de la realidad.**

***Significado codificado**

***explicación racional: no hay ampliación**

de la realidad hasta propuesta de uso nuevo en el modo fantástico.

Evidentemente, son las alegorías tipo "Quimera" aquellas susceptibles de ser construcciones de diversos agregados de las épocas, pero también corren el riesgo de ser codificadas-petrificadas... salvo que el modo fantástico les otorgue un nuevo sentido. Las alegorías tipo "Odradek" (si hemos conseguido convencer en algún aspecto de su valor alegórico al lector) constituyen un significante – signo que se significa a sí mismo, no está vacío, pero sí es susceptible de llenarse de significados.

5.3. El nuevo abogado de Franz Kafka (Cuentos completos. Pág. 247)

Los textos de Historia. Los textos literarios. El absurdo productivo

Este es un texto en el que encontramos una parte de la historia: se menciona a Alejandro y a su caballo, Bucéfalo, que ocupa el cargo de abogado. Se podría pensar que existe una ambigüedad y que, efectivamente, un admirador de Alejandro le puso a su hijo de nombre "Bucéfalo", pero el texto remarca su condición equina: "Tal vez lo mejor sea enfrascarse en los códigos como ha hecho Bucéfalo. Soberano, liberados los

flancos de las piernas del jinete, lee y pasa las páginas de nuestros viejos libros a la sosegada luz de la lámpara y lejos del estruendo de la batalla de Alejandro."²³¹

En principio, el dato intertextual pertenece a la Historia, en hechos y en personajes muy concretos: Alejandro es una persona, Bucéfalo es un caballo, Bucéfalo no lee, Alejandro es quien debería ser el nuevo abogado. Alejandro está codificado como la fuerza inteligente en la batalla; Bucéfalo, como la fuerza bruta motora. La historia tiene significados irrefutables. La alegoría tiene significados codificados otorgados por la Historia. Pero, ¿qué intenta Kafka con esta forma narrativa? Decir que la historia pudo ser otra, decir que la historia no es como nos la contaron, decir que el caballo era más valiente e inteligente que el impulsivo Alejandro, que pueden existir varias Historias, que pueden existir *varias lógicas y, en una de ellas, los caballos son los seres pensantes*.

Se trata de un absurdo, pero un absurdo productivo, un escepticismo crítico y productivo y la admisión de que, si no sabemos con certeza ni siquiera lo que ocurrió, ¿de qué modo saber lo que ocurrirá en un mundo que en realidad es una posibilidad de mundos posibles y realidades ampliables? Es cierto que Kafka utiliza la ironía, con lo que el texto se relativiza un poco, pero esto carece de importancia, la Historia-alegoría ha cumplido su papel: el absurdo ha sido productivo mediante un cambio de perspectivas de uno de los textos más convencionales (convención por realidad, no por consenso) que existen: los de la Historia.

La verdad sobre Sancho Panza (Franz Kafka)

“Con el correr del tiempo, Sancho Panza, que por otra parte, jamás se vanaglorió de ello, consiguió mediante la composición de una gran cantidad de cuentos de caballeros andantes y de bandoleros, escritos durante los atardeceres y las noches, separar a tal punto de sí a su demonio, a quien luego llamó don Quijote, que éste se lanzó inconteniblemente a las más locas aventuras; sin embargo, y por falta de un objeto preestablecido, que justamente hubiera debido ser Sancho Panza, hombre libre, siguió de manera imperturbable, tal vez en razón de un cierto sentido del compromiso, a don Quijote en sus andanzas, y obtuvo con ello un grande y útil solaz hasta su muerte.”

Sancho Panza (en el relato kafkiano) *tiene un demonio* llamado Don Quijote -la historia *se ha invertido*- e, inmediatamente, su adicción por las novelas de caballería es un truco de Sancho para mantenerlo ocupado. El receptor se siente dentro del mundo real, porque se relata algo que pertenece a su cultura y a sus simbolizaciones, a su *entramado de creencias*, entramado que volverá a entretenerse en nuevos estados mentales más productivos para el develamiento de la realidad. El uso de sucesos vinculados con textos literarios se produce con *los altamente codificados*: no tendría sentido –dentro de la tesis que planteamos- que se hiciera referencia a sucesos poco conocidos, porque el propósito de uso de estos textos recodificados es doble: *reforzar la realidad del texto y subvertirla*.

5.4. Monterroso: la historia en la que todos creemos

²³¹ KAFKA, F. Cuentos completos pp.363 - 364

La ironía como elemento desmitificador de los mitos creados por la cultura

En cuanto se trata de un relato muy corto, lo consignaremos en su totalidad:

"Saber que no se sabe nada Sócrates dijo: "Sólo sé que no sé nada". En la antigüedad esto le valió la reputación de ser el filósofo más ignorante hasta nuestros días. Por eso, más listo, su discípulo Platón dejaba entrever apenas que él solamente lo había olvidado todo."

Estamos ante un texto altamente codificado: Sócrates es el sabio, Platón es su discípulo. ¿Quién llamaría ignorante a Sócrates sin pasar un tenso momento de vergüenza? Sin embargo, la ironía con la que se ha construido el texto ha permitido esta licencia. La ironía desde nuestro punto de vista tiende a relativizar el texto fantástico, le resta, hasta cierto punto, verosimilitud; se tiene que tener mucho cuidado al construir el relato. Consignamos este texto porque, si bien el autor, no ha logrado -probablemente- eliminar todo el sentido de "Sócrates" sí hace pensar en que las cosas tienen puntos de vista diversos. Y porque al "voltar" la historia -por otra parte, culturalmente construida- nos hace cuestionarnos, más ligeramente, es cierto, que otros textos, sobre la validez de nuestra cultura. Nadie cuestiona a Sócrates aun ironizado (o más bien por esta razón, figura que no desarrollamos en este estudio), sigue brindándonos enseñanzas: la cultura establecida es solo *una* construcción del mundo, ¿cuántas construcciones del mundo habrá? El texto codificado cumple el papel, esta vez, de desmitificar nuestros asideros culturales y, con ello, nos enseña que la realidad es más amplia de lo que parece.

5.5. El buitre de Franz Kafka²³²

Los elementos de la muerte como alegoría-signo: el absurdo

Narraremos algunos fragmentos de la historia que son pertinentes para nuestra explicación:

"Había un buitre, picándome los pies. Ya había desgarrado las botas y los calcetines, ahora picaba ya la carne de los pies (...) Pasó un señor a mi lado (...)

-Estoy indefenso -le dije (...)

-No entiendo que se deje atormentar de ese modo, un tiro y el buitre está listo.

(...)

El buitre nos había escuchado durante la conversación (...) Entonces me di cuenta de que lo había entendido todo, salió volando, se paró a cierta distancia y se inclinó para tomar impulso, luego introdujo el pico en mi boca como un lancero y me atravesó. Mientras caía hacia atrás, sentí liberado, cómo se ahogaba [el buitre] sin salvación en mis entrañas, inundado en la sangre que se derramaba a torrentes."

²³² KAFKA, F. pp. 472 - 473

Ciertamente el texto requiere de un lector que posea cierto contacto con elementos culturales diversos y sepa vincularlos. Tenemos varias alegorías con significado codificado: primero: el tema de la muerte, el buitre como ave carroñera que busca cadáveres, los pies -que nos mantienen en tierra- (y nos alejan del cielo) son los primeros en ser picoteados, la inmovilidad del moribundo, la imposibilidad de salvarse de, la tradición de enterrar a los muertos que remite a que, si quedan insepultos, las aves los devorarán y perderán su dignidad. El texto es explícito en la relación significante-significado: tiene carácter alegórico, pero la alegoría se ha modernizado: primero por el final sorpresivo que cambia la idea sobre la vulnerabilidad que da la muerte; en segundo lugar, porque los elementos codificados -casi solemnes (la muerte siempre lo es), se relativizan por la presencia de elementos trasgresores, y, en tercer lugar, porque los elementos alegóricos se han presentado como *signos*. Si bien su "memoria" sí importa, al final, la trasgresión los ha decodificado y se han convertido en signos de la construcción de otro mundo, uno que mira la muerte de manera diversa y que acaba de manera inesperada, una suerte de suicidio-asesinato como acciones del buitre. Esta es una función más de uso moderno de la alegoría clásica que se actualiza, y que es factible de aparición dentro del modo fantástico.



CONCLUSIONES

1. Debemos considerar que la literatura fantástica constituye un modo. Esto nos da a entender que, como modo, se constituye en una forma de expresión que temáticamente y formalmente no se inscribe solo dentro de los cánones de la aparición del suceso fantástico dentro de la realidad cotidiana ni corresponde con una época determinada (luego de la aparición del Siglo de las Luces), sino que está constituida por una forma que subvierte la norma, sea esta temática o sea esta formal. De esta manera, encontraremos textos fantásticos con diversos tipos de subversión y en distintas épocas o con desviaciones de la norma que responden a diversas exigencias (no necesariamente las de producir temor). Véanse como ejemplos La metamorfosis de Kafka, texto que inicia con el evento fantástico, textos de Cortázar como *Historia de Cronopios y de famas*, en los que se percibe un efecto en el que la realidad se revela de un modo peculiar.
2. La realidad no constituye un conjunto cerrado en la que la aparición de un elemento 'extraño' es expulsado hacia los márgenes de la fantasía. La realidad se va constituyendo, develando y ampliando en la medida en que los seres humanos se expresan, interpretan y crean. La realidad puede ser develada o creada de diversas formas, una de estas la constituye el modo fantástico. Dentro de las expresiones literarias de este, la metáfora adquiere un valor especial, ya que encuentra en este modo, el medio por excelencia para desenvolver su carga significativa. La metáfora en el texto fantástico se presenta densa y plurirrelacional, ya que, planteada como eje del texto fantástico, desarrolla casi todas sus posibilidades de significación (incluso – o más bien- preferentemente las más extremas.) Como base de muchos textos fantásticos, resulta ser plurisignificativa, porque actúa como ente vinculante de los otros elementos del texto que se contagian de su 'evidente' asociación fantástica. Tenemos como ejemplos "Gregorio Samsa amaneció convertido en un insecto" y "Un hombre que vomitaba conejitos".
3. La metáfora posee una función importante dentro del modo fantástico, ya que devela o crea realidad. Tratamos en este estudio, sobre todo, de la forma metafórica construida por analogía, en cuanto que la analogía es también para otras ciencias, una herramienta del conocimiento. La analogía que constituye la base de la metáfora es la que permitirá, luego, validar el símbolo y la alegoría como formas ampliatorias de la realidad

4. La metáfora, en el texto fantástico, encuentra el entorno más apropiado para su función develadora o creadora de la realidad. En este espacio -el texto fantástico- se halla una construcción verosímil apoyada por el contexto de lo real o las referencias culturales que consiguen hacer válidas las distintas relaciones que establece la metáfora en el texto. La metáfora encuentra espacio para desplegarse ampliamente, incluso llega al punto de remover entramados de creencias, para retejerlos y ampliarlos. Cabe añadir que la metáfora está constituida por semas que se actualizan en un determinado contexto y semas potenciales a ser actualizados. Incluso las metáforas llamadas muertas o lexicalizadas pueden ser reconsideradas por un proceso de recontextualización, alcanzando un sentido nuevo.
5. Existen perspectivas sobre la metáfora que la limitan. Entre estas encontramos el enfoque de Davidson que permanece en el aspecto de la literalidad metafórica. En este aspecto, pensamos solo que se trata de un proceso que se ve como cortado, cuando debe verse como continuo. Para Davidson la metáfora solo dice mentiras, leída tal cual es. Para nuestra interpretación, existe un primer momento en el que la literalidad es absolutamente necesaria: necesito que “Gregorio Samsa” sea un insecto” para, luego, afirmar, a partir del absurdo, que la idea de que Gregorio Samsa es un insecto nos lleva a un segundo momento (continuo y no interrumpido) en el que – a través del contexto y las condiciones de enunciación- adquiere sentidos ampliatorios de la realidad. Samsa se vuelve representación de muchas interpretaciones.
6. Si la palabra se actualiza y se nutre, y trae al presente, entonces es un ente estático que se amplía a medida que se convoca a los objetos nombrándolos. De ese modo, la palabra adquiere las asociaciones que va tomando en la conversación y el mutuo entendimiento, enriqueciendo con esto la realidad. La metáfora convoca al menos a dos palabras en su expresión, por tanto, le corresponden también a esta las cualidades de la palabra. En ese sentido, la metáfora convoca a la realidad descubriendo en su acontecer sentidos nuevos aunados a la tradición propia de su historia (como valor de palabras singularizadas o con el valor de las palabras asociadas).
7. Ahora bien, para legitimar todo lo que la metáfora tiene que decir, se necesita un elemento de validación que la haga universal. Para esto recurrimos a las nociones de un pensamiento prelingüístico y de ciertos “universales”: el círculo, el espejo. Habrá que asumir que estos elementos prelingüísticos conforman parte de un pensamiento universal compartido. En ese sentido, el ser humano no puede desapercibirse de su entorno natural, sus necesidades primarias ni de su organismo, visto como funcionalidad y en relación con un entorno más o menos común.

8. En el caso de la metáfora, habrá que especificar que esta será abordada, como *signo abierto*, por la semántica; y como conformadora de un *objeto nuevo del mundo*, por la referencia. La metáfora trasciende al signo y forma parte del mundo de la semiótica. Naturalmente, la metáfora también puede verse como densa, ocupando la totalidad de una obra (por ejemplo, un cuento o un relato), en cuyo caso se trasciende hacia la hermenéutica. La metáfora es creadora de referencias al llenar vacíos léxicos y productora de interpretaciones de la referencia al vincularse con el texto. Si bien, se debe respetar el hecho de que la literatura es esencialmente ficcional y especulativa, es la única manera que tenemos para (al decir de Arendt) paliar los problemas de “espacios vacíos u oscuros de la realidad”. No puede pensarse en lo ficcional como un objeto sin referencia en la realidad; pero sí como la referencia necesaria para la convivencia del hombre con un mundo en el que convive “en relación”. Si bien no se puede predicar de la obra de arte su verdad o falsedad, puedo utilizarla para crear realidad. Al respecto, Ricoeur planteará una “referencia de segundo orden”, lo cual no afecta la ficcionalidad de la obra ni su peculiaridad como metáfora (si es metafórica) de llenar vacíos *conceptuales*. Ahora bien, esta conceptualización nos amiga con el mundo y nos interrelaciona, no puedo exigir de la metáfora la referencia a la verdad, entendida esta como lo absoluto, pero sí a un entramado de creencias, que en el caso del modo fantástico puede ser perturbado y removido desde su mismo núcleo.
10. Es necesario que la metáfora tenga uno (o varios) sentidos compartidos: esta completa su sentido con la aceptación de la subjetividad del emisor por parte del receptor. El emisor “dona” un sentido que es aceptado y recibido por el receptor (donante a su vez) que, a veces, incluso, completa los sentidos múltiples de una metáfora abierta.
11. El problema para admitir que las metáforas constituyen mecanismos ampliatorios de la realidad no solo compete a la admisión de una estética de la recepción que hace la experiencia personal intersubjetiva. En otras palabras, no basta con la solidaridad de otro. Ciertamente, la solidaridad brinda objetividad a la construcción de lo real, pero, entonces, es válido realizarse la pregunta por: ¿cómo es que este descubrimiento del otro puede ser compatible objetivamente con el pensamiento subjetivo del emisor? La respuesta viene de la mano con una interesante teoría de Lakoff y Jhonson: nuestro pensamiento es prelingüístico y se constituye a través de metáforas que son comunes y nacen a través de las experiencias sensoriales concretas y básicas, en la medida en que nuestras nociones corporales y nuestro entorno espacial son *similares* (si es que consideramos la relación corporeidad-entorno) e, incluso, idénticos (en sus simplificaciones esenciales). De este modo, nociones como “bajo” es a “malo” y “alto” es a “bueno”, van conformando nociones metafóricas que van complejizándose hasta conformar un universo prelingüístico que permite afirmar que ciertas nociones son comunes a todos los seres humanos y, por tanto, es posible, incluso, hacer que las metáforas construyan sus semejanzas constituyendo parte de la ampliación de la realidad.

12. Dentro del modo fantástico resulta imprescindible tratar sobre otra figura retórica: el símbolo. Este constituye una de las formas preferentes del modo fantástico. Cabe añadir que el símbolo nace de una relación metáfora - base para dar cuenta de su estatus de ampliador de la realidad. En este caso particular, el símbolo pone en contacto una experiencia concreta y la vincula con una experiencia abstracta que nunca se completa, porque su esencia es su continua insatisfacción en busca de nuevos sentidos que lo van completando siempre.
13. Las emociones subjetivas, aparecidas en contextos objetivables, son material susceptible de ser empleado en la conformación de un símbolo. Las emociones se forman por un contexto que es el que actualiza rasgos latentes en la mente de los interactuantes. Arribamos así a la idea de que tanto el contexto como las asociaciones personales deben ser leídas en un universo compartido. Bousoño analiza este tipo de simbolización. Por ejemplo, la que nace de un día en que alguien relacionó un ave con un arcoíris, y fue exitoso en provocar emociones similares en otro individuo.
14. La paradoja en la literatura fantástica puede ser producto de un "mirar diferente", de un mirar simbólico que, justo por serlo, está planteando que hay un proceso depurativo en el que, de varios mundos posibles, se establece la relación intensificada con uno solo de ellos. Ya hemos establecido que la metáfora (generadora del símbolo) es portadora de conocimiento. Dentro de los mundos de la simbolización, se admiten construcciones lógicas razonables que actúan como ampliadoras de la realidad.
15. En cuanto a la alegoría, el elemento que la particulariza respecto del símbolo y, que resulta fundamental para hablar de la presencia de esta en un texto literario, es el de *la intención clara del emisor de decir a qué significado convencional está refiriendo su significante alegórico*. Esta intención manifiesta puede darse a conocer, no obstante, de distintos modos. Postulamos que pertenecen al conjunto de las alegorías todos los constructos codificados que significan una sola cosa para un grupo de receptores, por ejemplo, los mitos.
16. En los casos en que el significante alegórico es un significante muerto, carente de sentido, con uso instrumental según las necesidades del autor, incluso, en esos casos, la alegoría representa un valor. Pensemos, por ejemplo, en el uso del Barroco: a pesar de que el uso original de la mitología griega se ha perdido, no puede negarse el valor de sugerencia asociativa que producen los usos de esos significados y que permitieron una cierta "grieta" en las rígidas interpretaciones que imponía la religión católica, de tal manera, que 'algo' permanece del original aunque ya no su valor primigenio, sí su valor de "sugerencia" y las asociaciones múltiples en las, a su vez, múltiples relaciones metafóricas pueden establecerse a partir de la metáfora central desencadenante del sentido explícito que el autor revela. Por ejemplo, En *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, no se trata el tema del Narciso enamorado de sí mismo, sino del Narciso en el que la belleza es reflejo del bien (ese es el elemento intensificado, la metáfora inicial), y, por ello, puede representar alegóricamente a Jesucristo.
17. Evidentemente, la forma-significante alegórica es de naturaleza especial, sabemos que no representa lo que representa, pero *representa algo*, ese "algo" es el objeto creado incognoscible, que se está representando a sí mismo bajo una forma que

llamaremos, más que falsa, "*oculta*". Nos queda una pregunta más: ¿cómo se crean estos objetos? Debemos recurrir a la noción de "elemento intensificador" y a la teoría de la alegoría, según la cual, para que esta exista, debe haber una voluntad que la presente como tal (y el autor del texto fantástico lo hace: propone una significación al intensificar una de las características de su objeto creado y al presentarlo en medio de las marcas textuales de la verosimilitud de su texto. El elemento intensificador es la metáfora central que conforma el objeto alegórico o bien el elemento o elementos que el autor propone como interpretación-base. Estos elementos, a veces, están codificados por ser parte de la Historia o por corresponder a otros textos (el intertexto es fundamental). De esta manera, ampliamos el universo de la alegoría. El que ya no solo refiere a una figura retórica, sino a todo lo susceptible de tener un sentido fijo.

18. La alegoría es, también, la figura susceptible de crear objetos nuevos: su "rigidez" es necesaria, su calidad de significante casi muerto la hace idónea para convertirse en objeto); en otras palabras, una silla lo es, porque su esencia está fija, un objeto nuevo propuesto por la literatura fantástica lo es porque no cambia: *es una esencia, propositiva de significados múltiples, imposible de definir y comprender, pero existente por su calidad de ser un ser con forma esencial que no cambia porque su significante, de alguna manera, también está codificado*: ese, pensamos, puede ser el vínculo de la alegoría con la ficción fantástica.
19. La definición del tipo de alegoría como constructo resulta pertinente, en la medida en que se señala el elemento de intensificación propio de toda alegoría (intensificación de una metáfora central -en el caso de las gryllas -análogas a los objetos nuevos creados- es el desplazamiento o la deformación). A su vez, esta intensificación constituye el elemento que guiará la interpretación, y el carácter de alejamiento de la realidad al remarcar la evidente deformación respecto de lo real. Una situación análoga sucede con los objetos nuevos creados en el modo fantástico: por ejemplo, el Odradek kafkiano.
20. Dentro de esta concepción de alegoría, tenemos que rescatar su categorización como signo. Pero es evidente que no constituye un signo como lo es cada palabra del lenguaje, ni como expresión sintagmática de un paradigma meramente gramatical-lingüístico. En este nivel del que tratamos, la alegoría solo puede entenderse dentro de una gramática de la semiótica y no dentro de una gramática del signo-palabra; es decir, en tanto signo construido, porque es narrativa.
21. Respecto de las alegorías, se puede hablar de "constructos" hechos sobre la base de aportaciones de la historia a la alegoría inicial cuyo significante de desgastado pasa a ser nuevo. Es interesante y productiva, para la visión del modo fantástico, el hecho de que, como un espejo, la alegoría hable de sí misma y de lo otro. Este otro puede cambiar según la historia, las circunstancias y los elementos con los que se cuenta para desarrollar el arte en una determinada época, que puede cambiar en su devenir. Como ya hemos reiterado en varias partes de este trabajo, esto nos

coloca en la vía de la creación de "decir" algo nuevo, y, por qué no, de "crear" algo nuevo, a partir de una alegoría alimentada por su devenir histórico.

22. Nosotros colocaríamos también la noción de '*concepto del objeto artístico*', el que se definiría como el objeto-signo que acoge continuamente momentos para hacerse signo de sí mismo y de otras posibles interpretaciones, inmerso ya en otra historia cronológica; dicho de otro modo, la historia inmersa dentro de la historia, susceptible de verse afectada por esta misma (en su pasado y su presente). Este uso de la alegoría en el modo fantástico resulta muy productivo por la hiperrealidad propia de este tipo de textos.
23. En la alegoría puede verse este doble estado: el de un texto altamente codificado en su momento de aparición, en el cual el significante importaba; y el de significante vaciado de sentido, susceptible de convertirse en signo nuevo recontextualizado, activando algún elemento reconocible en su estructura y "dando una vuelta de tuerca" en los sentidos que son posibilidades abiertas. Vemos aquí la semejanza entre el *trauerspiel* y la alegoría en cuanto a representaciones de un momento que, luego, deja su sentido para convertirse en significado vacío, susceptible de convertirse en paradigma de un uso semiótico, o de ser revivida por un contexto especial y una enunciación concebida para potenciar tanto su historia como su presente.
24. Las imágenes, significativas en la Antigüedad, quedan libres de su sentido original, se vuelven al mismo tiempo *objeto y signo*. Lo que el creador haga con ellas es lo interesante: o será signo (con asociaciones diversas y creativas), o bien, objeto de su propio enigma, o bien esqueleto, mera forma -mercancía que se usa al arbitrio del que quiere imponer una ideología. No olvidemos que la creación de nuevas alegorías es un hecho: no existe realmente ninguna objeción para producirlas. Este es el caso de objetos nuevos lanzados al mundo como "el Zahir" borgeano y el "Odradek" kafkiano. No se puede negar que son objetos que quedan fijos en el tiempo y representan una cosa distinta de sí mismos. Este es, quizá, el aporte más importante del texto fantástico a la alegoría.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime, et al. Teorías de lo fantástico. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- ALAZRAKI, Jaime. En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid: Gredos, 1983.
- Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico? Los libros. El cuento: hermano del poema." Mester 19.2 (1990): 21-33.
- ALAZRAKI, Jaime. "Dobles, puentes y búsqueda de identidad; Revisión de "Lejana." La isla final (1983): 161-182.
- ARENDRT, Hannah. La condición humana. Barcelona: Paidós, 1996.
- ARENDRT, Hannah. La vida del espíritu. Barcelona: Paidós, 2002.
- ARISTÓTELES. Poética. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- ARISTÓTELES. Retórica. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- ARREOLA, Juan José. Confabulario personal. México: Fondo de Cultura económica, 1995.
- AUERBACH, Erich. Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- ÁVILA FUENTMAYOR, Francisco. "Los conceptos de azar y arte en Jorge Wagensberg" A parte rej. 20 <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/wagensberg.pdf> ->.
- BALTRUSAITIS Jurgis. La Edad Media Fantástica. Cátedra, Madrid, 1983.
- BARRENECHEA, Ana María. La expresión de la irrealidad en la obra de Borges. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- BARRENECHEA, Ana María "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género." El espacio crítico en el discurso. (1985): 45-54.
- BARRENECHEA, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica: a propósito de la literatura hispanoamericana." Revista Iberoamericana 38.80 (1972): 391-403.
- BARTHES, Roland. "La respuesta de Kafka." Ensayos críticos. (1967): 167-172.
- BAUDELAIRE, Charles. Los paraísos artificiales: acerca del vino y del hachis. México: Fontamara, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. Pequeños poemas en prosa; Los paraísos artificiales. Madrid: Cátedra, 1986.
- BERGER, Peter L. La construcción social de la realidad. Buenos Aires: Amorrortu, 1972.
- BLACK, Max. El laberinto del lenguaje. Caracas: Monte Avila, 1969.
- Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclé de Brouwer, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Libro de los pasajes. Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Imaginación y sociedad. Iluminaciones I. Madrid: Alfaguara, 1990.
- BENJAMIN, Walter. Poesía y capitalismo; Iluminaciones II. Madrid: Taurus, 1993.
- BENJAMIN, Walter. El origen del drama barroco alemán. Taurus, Madrid, 1990.
- BOBES, Carmen. La Metáfora. Madrid: Gredos, 2004.
- BOUSOÑO, Carlos El irracionalismo poético. Gredos: Madrid, 1997.
- BOUVIER, Virginia. "Sor Juana y la inquisición: las paradojas del poder." Revista de crítica literaria latinoamericana. 24.49 (1999): 63-78.
- BRUNER, Jerome Seymour. Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia. Barcelona: Gedisa, 2004.
- CAÑAS-QUIROS, Roberto. "La noción de ser y la analogía en la metafísica de Santo

- Tomás." Revista Acta Académica, Universidad Autónoma de Centro América. Mayo 1999.
<<http://www.uaca.ac.cr/acta/1999may/rcanas.htm> >.
- CASSIRER, Ernts. Esencia y efecto del concepto de símbolo. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1975.
- CASSIRER, Ernts. Filosofía de las formas simbólicas. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1998.
- CESERANI, Remo Lo fantástico. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. Bestiario. Madrid: Santillana, 2001.
- CORTAZAR, Julio. Cuentos completos. Buenos Aires: Suma de Letras, 2004.
- CORTAZAR, Julio. Historia de Cronopios y de Famas. Buenos Aires: Suma de Letras, 2003.
- COURTES, Joseph Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: metodología y aplicación. Buenos Aires: Hachette, 1980.
- CURTIUS, Ernst. Literatura europea y Edad Media latina. México, D.F.: FCE, 1975.
- DAVIDSON, Donald. De la verdad y de la interpretación. Barcelona: Gedisa, 1990.
- DE MAN, Paul. Algorías de la lectura. Barcelona: Lumen, 1990.
- DE MAN, Paul. La ideología estética.
- DURANT, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrurtu, 1968.
- Eco, Umberto. De los espejos y otros ensayos. Barcelona: Lumen, 1988.
- ECO, Umberto. Entre mentira e ironía. Barcelona: Lumen, 2000.
- ECO, Umberto. La estructura ausente: introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen, 1986.
- ECO, Umberto. "La metáfora en el medioevo latino". Doctor virtualis
<[tp://filosofia.dipafilo.unimi.it/aevum/ecds/p/aevum/r/page0/a/xml2html/src/upld.rhy5xb.xml](http://filosofia.dipafilo.unimi.it/aevum/ecds/p/aevum/r/page0/a/xml2html/src/upld.rhy5xb.xml)>
HYPERLINK
"/~aevum/ecds/a/filetool/fid/111/p/aevum_3/r/page0"3>
- ECO, Umberto. Lector en fábula: la cooperación interpretativa en el texto literario. Barcelona: Lumen, 1981.
- ECO, Umberto. Los límites de la interpretación. Barcelona: Lumen, 1992.
- ECO, Umberto. Semiótica y filosofía del lenguaje. Barcelona: Lumen, 1995.
- ELIADE, Mircea. Aspectos del mito. Barcelona: Paidós, 2000.
- ELIADE, Mircea. Imágenes y símbolos. Madrid: taurus, 1979.
- ELIADE, Mircea. Mito y realidad. Barcelona: Guadarrama, 1981.
- FERRARA, Alfio. "Metáfora e relazione." Doctor virtualis.
<<http://filosofia.dipafilo.unimi.it/aevum/ecds/p/aevum/r/page0/a/xml2html/src/upld.rhy5xb.xml>>
HYPERLINK
"/~aevum/ecds/a/filetool/fid/111/p/aevum_3/r/page0"3>
- FISCHER, Ernst. Literatura y crisis de la civilización europea: Karl Kraus, Robert Musil y Franz Kafka. Barcelona: Icaria, 1977.
- FUSTER, Joan. El descrédito de la realidad. Barcelona: Ariel, 1975.
- GADAMER, H. G. Arte y verdad de la palabra. Paidós, Barcelona, 1993. p. 16.
- GADAMER, H-G., Verdad y Método, Salamanca, Sígueme, 1977. 687 págs.
- GADAMER, H-G., Verdad y Método II, Salamanca, Sígueme, 1992. 429 págs.
- GARRIDO-MATURANO, Ángel "El Decir en la metáfora." Areté. VII.1 (1995): 27-43.
- GEISLER, Eberhard. "La paradoja y la metáfora: en torno a la lectura borgiana de Kafka." Revista de crítica literaria latinoamericana. 12.24 (1986): 147-172.

- GENTILE, Luciana. Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderon de la Barca: Fortunas de Andrómeda y Perseo. Roma: Bulzoni, 1991.
- Goodman, Nelson. Maneras de hacer mundos. Madrid: Fuenlabrada, 1990.
- GUTIÉRREZ, Miguel. Kafka: seres inquietantes. Lima: San Marcos, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Fenomenología del espíritu. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Lecciones de estética. Barcelona: Península, 1989.
- HERRÁEZ, Miguel. Julio Cortázar: el otro lado de las cosas. Barcelona: Ronsel, 2003.
- HOFFMAN, Werner. Los aforismos de Kafka. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- HOPKINS, Eduardo. "La definición del auto sacramental y su función metadiscursiva en el teatro de Pedro Calderón de la Barca." Boletín del Instituto Riva - Agüero. 27 (2000): 246-258.
- KAFKA, Franz. Bestiario. Barcelona: Anagrama, 1990.
- KAFKA, Franz Cuentos completos. Madrid: Valdemar, 2001.
- KIERKEGARD, Søren. Temor y temblor. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- KATZ, Jerrold J. La realidad subyacente del lenguaje y su valor filosófico. Madrid: Alianza, 1975.
- LANCELOTTI, Mario A. El universo de Kafka. Buenos Aires: Argos, 1950.
- LE GUERN. La metáfora y la metonimia. Madrid: Cátedra, 1976.
- LÉVI STRAUSS, Claude. Mito y significado. Madrid: Alianza, 1987.
- LÉVI STRAUSS, Claude. Lo crudo y lo cocido. México, D.F.: FCE, 1968.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. Philosophia antigua poética. Madrid: Instituto "Miguel de Cervantes", 1973.
- MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos. "Nelson Goodman: símbolo y mundo; arte y ciencia. A parte rei. <<http://serbal.pntic.mec.es/cmuno1>>
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. "De cómo el verdadero mundo terminó por volverse una fábula." El ocaso de los ídolos. Buenos Aires: Siglo Veinte, (1979): 28-29.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Madrid: Tecnos, 1990.
- OLIVÁN SANTALISTRÁ, Lucía "La alegoría en El origen del drama barroco alemán." A parte Rei. <<http://cerval.pntic.mec.es/cmuno11/index.html>>.
- ORDÓÑEZ GARCÍA, José. "Símbolo y laberinto. A parte rei. <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmuno11/laberinto.pdf>>
- PARKER, A. Los autos sacramentales de Calderón de la Barca. Barcelona: Ariel, 1983.
- PARIS, Carlos. El animal cultural: biología y cultura en la realidad humana. Barcelona: Crítica, 1994.
- PÉREZ TAPIAS, José Antonio. Filosofía y crítica de la cultura: reflexión crítico-hermenéutica sobre la filosofía y la realidad cultural del hombre. Madrid: Trotta, 1995.
- QUINTANILLA PÉREZ-WICHT, Pablo. "Comprender al otro es crear un espacio compartido." Ideas y valores. 1.5 (2004): 117-133.
- QUINTANILLA PÉREZ-WICHT, Pablo. "Metáfora e interpretación en Donald Davidson." Areté. 7.1 (1995): 113-129.
- RAMÍREZ M. SOTOMAYOTR, Jorge. Un viaje a la realidad invisible: una visión cuántica del universo. México, D.F.: Diana, 1997.
- REISZ, Susana. Teoría literaria: una propuesta. Fondo Editorial, Lima. 1989. 227 pags.

- REISZ, Susana. "Predicación metafórica y discurso simbólico." Lexis. I.1 (1977): 51-99.
- REISZ, Susana. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria." Lexis. 3.2 (1979): 99-170.
- RICOEUR, Paul. La metáfora viva. Buenos Aires: Megápolis, 1997.
1976
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Borges: una teoría de la literatura fantástica. Pittsburgh: [s.n.], 1976.
- SANTARCANGELI, Paolo. El libro de los laberintos: historia de un mito y de un símbolo. Madrid: Siruela, 2002.
- SONCINI, Anna. et al. "Quando IL fantástico apre al meraviglioso." Colloquium Helveticum. 2002.33.
- SURREALES, Alexandre. Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno. Copenhague: Iwgea, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. México, D.F.: Premia, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. "La literatura y lo fantástico". Premia. (1980): 122-135
- VEGA RODRÍGUEZ, Margarita. "Metáforas de interacción en Aristóteles." Espéculo. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/met_ari.html>.
- WAHL, Jean. Historia del existencialismo; seguido de Discusion y Kafka y Kierkegaard. Buenos Aires: Deucalion, 1954.
- WATZLAWICK, Paul. ¿Es real la realidad? Barcelona: Herder, 1981.
- WUNENBURGER, Jean Jackes "Racionalidad filosofica y figuras simbolicas." Escritura e imagen 1 (2005): 13-24.
-