



**DE FIGURA LITERARIA
A MECANISMO
HERMENÉUTICO.
LA METÁFORA:
TRANSFORMACIÓN Y
CAMBIO DE ESCENARIO
LINGÜÍSTICO**

Juan Edilberto Rendón Ángel

DE FIGURA LITERARIA A MECANISMO HERMENÉUTICO. LA METÁFORA: TRANSFORMACIÓN Y CAMBIO DE ESCENARIO LINGÜÍSTICO

Resumen: este artículo propone la metáfora como el mecanismo de renovación redescritiva del lenguaje. Comienza con una crítica a su uso como simple figura literaria, desarrolla su influencia semántica y la convierte en la fuerza que permite la apertura hermenéutica entre obras de arte literario y sus lectores, debido a una relación especial que los enlaza. Dicho enlace posibilita la modificación del tejido de palabras que son los lectores y da vida a las obras al ampliar su horizonte hermenéutico. Vista así, la metáfora proporciona la posibilidad de lograr un estilo para la identidad en una lectura original de la obra. La metáfora cambia la perspectiva en el lenguaje desde las certezas más fuertes de la región de la ciencia hasta los fugaces estados de ánimo poéticos.

Palabras clave: metáfora, ubicuidad, redescrición, literatura, hermenéutica, identidad.

FROM LITERARY TROPE TO HERMENEUTIC MECHANISM. METAPHOR:ITS TRANSFORMATION AND CHANGE OF LINGUISTIC STAGE

Abstract: This paper proposes metaphors as the re-descriptive renewal mechanism of language. It starts with a critique to its use as a mere literary figure, then, it develops its semantic influence that turns it into the strength that allows the hermeneutic openness between the works of literary art and their readers, due to a special relationship that links them. Such a linking allows the modification of the text tissue that the readers have and gives life to the works when widening their hermeneutic horizon. From this point of view, metaphors give the possibility of achieving an original style for identity as it proposes an original reading of the work. Metaphors change the perspective into language, from the strongest certainties of the scientific region to the transient poetic moods.

Key words: Metaphor, ubiquity, redescription, literature, hermeneutic, self.

Fecha de recepción: agosto 25 de 2010

Fecha de aceptación: noviembre 3 de 2010

Juan Edilberto Rendón Ángel: estudiante de Maestría en Filosofía Contemporánea, para el proyecto "La identidad en re-construcción: Implicaciones y consecuencias de la relación de la identidad personal con la literatura". Proyecto asesorado por el doctor José Olimpo Suárez Molano. Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, semestre 2009-1, Colombia.

Correo electrónico: miss.lizzy.bennet@gmail.com

DE FIGURA LITERARIA A MECANISMO HERMENÉUTICO. LA METÁFORA: TRANSFORMACIÓN Y CAMBIO DE ESCENARIO LINGÜÍSTICO

1. EL VIRAJE DE LA METÁFORA DE ACUERDO CON LA UBICUIDAD DEL LENGUAJE

El lenguaje experimenta un constante proceso de dinamización y actualización del que —como usuarios finales del idioma, particularmente en su variante viva, hablada— simplemente no logramos percatarnos. Al habitar y usar el lenguaje nos valemos de la metáfora para mantenerlo en movimiento. Este artículo sostendrá que *metáfora* es movilidad y vitalidad del lenguaje, valiéndose para ello de tres definiciones de esta enzima transformadora, fundamentadas en escenarios que hacen posible una transición teórica desde la mera *estructuración analítica* de una figura literaria, a verla como el soporte del enunciado en la *significación semántica*; y a convertirla en la fuerza renovadora del lenguaje mismo en la *escenificación hermenéutica*.

Este viraje permitirá poner en el sitio pertinente, el que se considera el motor mismo del lenguaje, tanto en términos de su ubicuidad como desde ciertas perspectivas importantes que no harían suya esta arriesgada apuesta del filósofo Richard Rorty, debido a que el itinerario comparte el postulado neopragmatista del carácter no medial del lenguaje, con criterios de valoración que no remiten a ninguna exterioridad no lingüística y que admiten y sugieren el cambio de constitución de la pequeña red discursiva que la identidad personal es: “modificar la forma de hablar es modificar lo que, para nuestros propios propósitos, somos” (Rorty, 1991: 40).

"La metáfora es el resultado de su propio proceso de modificación, tanto transformador como enriquecedor. De ser una simple figura literaria aislada, un tanto aberrante, de la metonimia, pasará a convertirse en la explicación de la

semántica, con la que se admite que su facultad de permitir expresar “lo mismo de otra manera” no puede reducirse a una mera palabra, lo que equivalía a ajustarla por fuerza a un molde ajeno, estrecho y debilitante: será la frase como núcleo de la semántica la que, siguiendo a Ricoeur se propondrá como la unidad necesaria para poder reconocer la existencia de una metáfora. Pero luego, el paso decisivo, dado por el mismo filósofo francés, en el que la frase se verá como la unidad mínima de un escenario mucho más amplio y complejo —el tejido contextual—, hará que la metáfora pase, no sólo a reconocerse, sino a dar movilidad a esa red contextual. Una vez que la semántica ceda su lugar a la hermenéutica, será posible ver en la metáfora un acontecimiento de apertura de mundo, al permitir que entren en contacto dos formatos de tejidos contextuales compatibles: los léxicos publicados con unidad estilística completa —llamados obras de arte literarias, estáticos por su constitución de productos— y el léxico encarnado —llamado identidad personal, dinámico porque, al contrario de la obra, es una zona del lenguaje no acabada y en movimiento—. El léxico encarnado carece de la unidad estilística de la obra, pero puede ser enriquecido por un estímulo favorable de esos léxicos publicados con los que entra en contacto. A su vez, los léxicos publicados pueden ampliar el espectro de interpretaciones que constituye su historial. Esta apertura hermenéutica se pone en movimiento —se escenifica— cuando los léxicos publicados estimulan y retan al léxico encarnado a que entre en un proceso de redescipción, de volver-a-decirse:

Concebir la historia del lenguaje y, por tanto, la de las artes, las ciencias y el sentido moral, como la historia de la metáfora, es excluir la imagen de la mente humana, o de los lenguajes humanos, como cosas que se tornan cada vez más aptas para los propósitos a los que Dios o la Naturaleza los ha destinado; por ejemplo, los de expresar cada vez más significados o representar cada vez más hechos. La idea de que el lenguaje tiene un propósito vale en la misma medida que la idea del lenguaje como medio. La cultura que renuncie a esas dos ideas representará el triunfo de las tendencias del pensamiento moderno que se iniciaron hace dos siglos: las tendencias comunes al idealismo alemán, a la poesía romántica y a los políticos utopistas (Rorty, 1991: 36).

Esta ubicuidad se enfrentará con dos momentos límites: el conflicto que plantean los conceptos de “literalidad” y “realidad”, y el *mood* o emotividad que produce su estímulo. No obstante, ambos conflictos serán vistos desde la misma ubicuidad: “literalidad” y “realidad”; como las formas límites del lenguaje en su variante científicista, en la que hay muy poca movilidad metafórica de usos del lenguaje; y el *mood* poético, por su parte, no puede ser una objeción para la ubicuidad lingüística que lo produce. Con Proust como ejemplo, el poder de la metáfora viva puede expresarse, tal vez, con mayor evidencia en los acontecimientos musicales, pero es el contacto redescipitivo de la identidad personal con las obras literarias lo que interesa precisar en este artículo.

2. DESCRIPCIÓN DE UN PROCESO REDESCRIPTIVO

2.1 Entre el tropo literario y el fundamento semántico

En su libro *Logoi*, Fernando Vallejo hace un acercamiento analítico y gramatical a la literatura. Se preocupa por la forma de las oraciones, la coordinación de los términos, el uso de cada una de las partes y la manera como los autores las relacionan en los extractos que reseña el libro. Se trata de toda una quirúrgica estructural que se refiere a los textos en términos de sustantivos, verbos, adverbios, adjetivos, pronombres y participios. Es decir, desde afuera, desde una exterioridad cosificante que lo primero que descarta es lo más importante: la carga emotiva que inhiere a la simbólica inmanente de los textos (véase los apartados 2.3 y 4). Las obras literarias son para Vallejo como animales a los que se acerca con un escalpelo para mirarlos “por dentro”, interesado en describirlos con minuciosidad, y el trato que da a la metáfora es particularmente interesante. El criterio para reconocer una metáfora es el del uso “impropio” que se hace de una palabra: “Se usa una palabra figuradamente para designar un referente nuevo o viejo, sin nombre o con él. Una vez que el hablante se acostumbra a la atribución de la palabra metafórica al referente a que antaño no le correspondía, ésta pierde su carácter de préstamo y se convierte en propia” (Vallejo, 1983: 334). La impropiedad de los significados hace que sea necesario un parámetro mediante el cual se pueda reconocer cuándo puede haber uno de esos usos irregulares:

¿Qué criterio seguro queda entonces para determinar la propiedad o la impropiedad metafórica de las acepciones? Una acepción está aceptada o no lo está. Eso es todo. En el primer caso su uso sería propio o incorrecto; en el segundo, impropio o equivocado. Parece existir un ambiente debidamente regulado del lenguaje a partir del cual se puede decidir sin complicaciones cuándo una palabra está siendo usada metafóricamente dependiendo de una corrección o incorrección dictada por “lo que está aceptado” (Vallejo, 1983: 334).

Esa postura es insostenible desde la perspectiva de la ubicuidad del lenguaje. El significado “popular” de una palabra no le quita su carácter metafórico. El uso no hace desaparecer la impropiedad, si por impropiedad se entiende como lo hace Vallejo en la afirmación, un uso no corriente en el idioma hablado y no en el idioma escrito. Un significado propio no es más que una descripción básica de las cosas gracias a la cual puede confiarse en un sobreentendido que no busca que se le confirme. Con los ojos simplemente se ve; hablando como Aristóteles, el gran catalogador, lo propio de los ojos es su facultad: ver. Pero esa descripción le interesa sólo a la ciencia médica y a sus variantes especializadas. En el ámbito no-literal, poético, la mirada tiene fuego, hielo, luz; características que son impropias y que, no obstante, son de dominio y uso cotidiano, sin que por ello dejen de ser metáforas. Se han reificado, es decir, han perdido novedad; pero eso no les quita

la impropiedad que también las hace llamativas, porque un tropo literario que no lo sea comenzará a verse inoperante y absurdo, y simplemente caerá en desuso, tanto en el lenguaje hablado como en el escrito.

El conflicto de la metáfora como “figura literaria” se hace más evidente cuando Vallejo involucra la noción de “figurado”, que quiere contraponer a “propio”. Pero el hablante, como usuario gratuito del lenguaje del que hace parte, o mejor, que lo constituye, no tiene por qué preocuparse por el contenido propio o figurado del idioma que usa, sino de su carga semántica. Además, si el lenguaje es ubicuo, no hay desnivel entre el idioma hablado y el escrito; estos son simplemente *regiones* dentro de esa ubicuidad entre las que no puede establecerse jerarquía alguna. Por eso Vallejo invalida su propia distinción y tiene razón cuando afirma “La más penosa verdad para un gramático: que el lenguaje humano, con su móvil ambigüedad escapa a todo sistema; que la única forma de apresararlo es más humilde, la enumeración exhaustiva de los diccionarios” (Vallejo, 1983: 530). Escapar a todo sistema es una muy buena indicación que aplica a la metáfora misma y que anticipa la manera como este itinerario logrará internarse en el ámbito contextual hermenéutico como una forma de poetización, de creación de sentido, en lugar de un simple tropo o anomalía.

Ricoeur critica este análisis estructural de la metáfora. Por supuesto que la lengua es un patrimonio colectivo repleto de lugares comunes y de caprichos inexplicables y que la literatura, al heredar el idioma, hereda también un régimen y usos que imponen ciertas reglas a las que no queda más opción que obedecer y contra las que conviene no ir. *Pero es la novedad estilística la que debe producir lo inusual, lo llamativo, lo impropio, lo que se vuelve a decir de manera novedosa usando tal vez los mismos giros y hasta las mismas palabras:*

La producción del discurso como “literatura” significa precisamente que se *suspende* la relación del sentido con la referencia. La literatura vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación [es decir, que se refiere a algo cósicamente], sólo connotaciones [es decir, que se pueden extraer de ella sentidos simbólicos, autosuficientes]... por su propia estructura, la obra literaria sólo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O con otras palabras: en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, a favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso (Ricoeur, 2001: 292).

Las formas de argumentar de Ricoeur y de Vallejo no están muy alejadas cuando aquél dice “sentido” y “referencia” y éste “propio” e “impropio”. Estas expresiones plantean un conflicto al sugerir una exterioridad no lingüística e inaceptable. Es claro que para ambos el lenguaje no es el único tema que podemos tratar desde el lenguaje, de ahí que Ricoeur emplee expresiones que no tienen sentido para un neopragmatista. Sin embargo—y sin olvidar el problema de los entes extralingüísticos

asumidos—, a la valoración del estilo que hace Vallejo se le puede agregar, como objeción y complemento desde Ricoeur, que la literatura no es tan dependiente del habla. Lenguaje hablado y lenguaje escrito —en su variante de arte literaria— son regiones del lenguaje que comparten una extensa e inestable frontera, pero que tienen sectores claramente definibles: la conversación la una, la obra la otra.

La caracterización gramatical de la metáfora es, pues, insuficiente: “En la gramática, nada distingue la atribución metafórica de la literal. [...] Es precisamente la trampa que tiende la gramática: no marcar la diferencia, y en este sentido, enmascararla. Por eso es necesario que una instancia crítica se aplique al enunciado para hacer surgir de él el ‘como-si’ no marcado, la marca virtual del ‘hacer como’ inmanente al ‘creer’ y al ‘hacer creer’” (Ricoeur, 2001: 332). Quedan claras, entonces, la insuficiencia y parquedad del catálogo que propone Vallejo en *Logoi*, que quiso ser una especie de gramática para enseñar a escribir, pero arrastra consigo el que —en términos de la ubicuidad— es un fantasma metafísico: la noción pseudocientífica de lo dado. Conviene, por tanto, hacer una importante aclaración al respecto, y es que Ricoeur, con su insistencia en la “realidad” y la “literalidad”, ayuda a construir una sólida noción de metáfora y al mismo tiempo a hacer una restricción, acaso un tanto atrevida, sobre la ubicuidad del lenguaje en términos que el ironista más liberal no podría rehusar, y es que el *mood* poético es un equivalente literario de la vía física de hecho: no es posible señalar el lugar donde el estado de ánimo aparece en la obra. Si la obra logra involucrar a su lector, generará ese *mood* que, visto con algo más de detenimiento, es una peculiar forma de posesión.

Ricoeur permite, entonces, ver el análisis estructuralista como un excelente método de acercamiento *exterior* con irrelevancia semántica y hermenéutica. El filósofo francés sabe ser sistemático y cauteloso. En el umbral mismo de la entrada al terreno de la semántica, donde se abandonan todas las posturas centradas en la palabra como eje de los acercamientos, Ricoeur expone la discusión en términos inmejorables, apropiados para el gusto de la tecnización analizante. La unidad mínima de significación —que ya no de análisis— no es la palabra, y la intención del acercamiento deja de ser una simple clasificación de las palabras en monótonos giros previsibles:

Este proyecto se aparta del de la retórica decadente no sólo por las aspiraciones asignadas a la retórica, *sino sobre todo por su tono francamente hostil a cualquier taxonomía* [...] la metáfora aparece sin alusión alguna posible a la metonimia o a la sinécdoque [...] Este rasgo negativo no es casual. ¿Qué se podría clasificar sino desviaciones? Y desviaciones ¿Con respecto a que si no es con respecto a significaciones fijas? y ¿Qué elementos del discurso son verdaderamente portadores de significaciones fijas sino los nombres? Todo el esfuerzo investigador de I. A. Richards pretende restablecer los derechos del discurso [como escenario de la semántica] frente a los de la palabra [como escenario de la semiótica]. Desde el principio, su crítica se centra en

la distinción capital en la retórica clásica entre sentido propio y figurado, distinción que atribuye a la «superstición de la significación propia». Las palabras tienen significación propia porque no tienen significación en propiedad; y *no poseen ningún sentido en sí mismas, porque es el discurso, tomado como un todo, el que contiene sentido de un modo indiviso* (Ricoeur, 2001: 107, énfasis agregado).

El pasaje es esclarecedor, aunque corre el riesgo de la fijación significativa de los nombres, hace sospechar que el nombre funciona como una etiqueta de una cosa fuera del lenguaje. Por “nombre” se podría entender, mejor, una entidad lexical sobre la que no recae ninguna sospecha, o que por el momento es de improbable resemantización. Pero esta objeción no resta importancia a la cita del filósofo francés. Las taxonomías no hacen más que disecar el lenguaje, momificarlo, descartar por principio el elemento más importante: *su acontecer, combinación de movilidad, fugacidad y estilo*. Vallejo tuvo una muy buena intención al elaborar su gramática literaria, pero el ejercicio, de una notable erudición, sólo logra la cosificación de la literatura, vista como mera aplicación más o menos juiciosa de un canon de fabricación aburrida. Esas aproximaciones pueden ser muy interesantes y útiles, pero a condición de que estén relacionadas con un ejercicio de apreciación que esté en capacidad de ver la obra en su conjunto, y que tenga el propósito de resaltar algún detalle particularmente valioso para lograrlo.

Sin embargo, la apreciación de la obra como un todo no se ha alcanzado en el punto donde Ricoeur hace el duro pero justo reproche a la analítica taxonómica. La palabra puede ser en ciertos momentos el foco de la construcción metafórica, pero no será jamás su portadora independiente: “si «metaforizar bien» es poseer el dominio de las semejanzas, entonces, sin este dominio, no podríamos captar ninguna relación inédita entre las cosas; lejos, pues de ser una desviación al uso ordinario del lenguaje, se convierte en el ‘principio omnipresente de toda su acción libre’; no constituye un poder adicional, sino la forma constitutiva del lenguaje” (Ricoeur, 2001: 111). La metáfora deja de ser entonces un tropo que se puede analizar y describir y se convierte en algo más extenso, más complejo y por tanto más difícil de localizar. No es una simple estructura que llenar, un requisito puramente formal, sino que trae consigo algo más, una sorpresa. Aunque no se aprecia aún con claridad; cuando la metáfora se describe en los siguientes términos, trae consigo una carga adicional, un estímulo que, si no es imaginativo, sí es al menos emotivo:

La metáfora es entonces un acontecimiento semántico que se produce en la intersección de varios campos semánticos. Esta construcción es el medio por el que todas las palabras tomadas en su conjunto reciben sentido. Entonces, y solamente entonces, la *torsión* metafórica es a la vez un acontecimiento y una significación, un acontecimiento significativo, una significación emergente creada por el lenguaje (Ricoeur, 2001: 134).

Acontecer es llevarse a cabo, realizarse, tener una consecuencia, permitir que la conversación continúe; maravillarse y maravillar, llegar a un acuerdo o a un buen desacuerdo. La semántica, de acuerdo con la definición de Ricoeur, potencializa el poder de la metáfora hasta el punto de que pueda sugerir —a través del lenguaje que estimula— emotividades que parecen rebasar el ámbito mismo del lenguaje, pero sobre las que no es posible discutir. Sin embargo se crea o no en este desborde, sigue dependiendo enteramente de un nexo sugestivo lingüístico, y si desborda la ubicuidad del lenguaje, como es el caso del mood, no será para ponerla en peligro sino para expresar su fuerza redescriptiva.

No hay, pues, metáforas localizadas en palabras, sino en enunciados metafóricos —segmentos completos con sentido completo pero condicionado—, pues si el poder de la metáfora hace que abarque ahora elementos heterogéneos desde la perspectiva de la semiótica paradigmática, es necesario proponer otro elemento que lo sustente y tenga con él una relación de mutuo estímulo y dependencia: el contexto.

En el enunciado metafórico (ya no hablaremos más de metáfora como palabra sino como frase), la acción contextual crea una nueva significación que tiene el estatuto de acontecimiento puesto que sólo existe en ese contexto. Pero, al mismo tiempo, podemos identificarla sin dificultad, ya que su construcción puede repetirse; así, la innovación de una significación emergente puede ser tomada como una creación lingüística. Si una parte influyente de la comunidad lingüística la adopta, puede convertirse en una significación usual y pasa a formar parte de la polisemia de las entidades léxicas contribuyendo así a la historia del lenguaje como lengua, código o sistema. Pero en este último estado, cuando la impresión de sentido que llamamos metáfora se une al cambio de sentido que aumenta la polisemia, la metáfora ya no es metáfora viva, sino metáfora muerta. Sólo las metáforas auténticas, las metáforas vivas, son al mismo tiempo acontecimiento y sentido (Ricoeur, 2001: 135).

Ricoeur derriba la distinción de Vallejo entre habla y literatura. Está de acuerdo con Vallejo en que la metáfora deja de estar viva cuando su uso se generaliza, y que su uso cotidiano puede darle tanto poder que la convierte —en términos rortianos— en una marca ciega. Vitalizar las metáforas en literatura, es decir, tener la fuerza suficiente para iniciar un proceso de redescipción, es algo que sólo los grandes maestros del uso de la próxima definición de la metáfora pueden lograr, y que tiene un enorme poder en el ámbito de la construcción de la identidad personal como obra de arte privada. Es en el momento cuando la metáfora adquiere toda su vitalidad, pero también toda su fugacidad, pues las metáforas que se fijan quedan como grabadas en piedra, tienden a convertirse en un lugar común, se despojan de toda su novedad y se convierte en poderosos pesos muertos.

La metáfora es ahora el fundamento semántico del acontecer lingüístico. No es una palabra que puede convertirse, mediante una sustitución impropia, en una figura literaria, sino una frase que tiene la facultad de desplegar un acontecimiento metafórico cargado de sentido y emotividad. Pero el surgimiento del contexto advierte que el movimiento de transformación, de volver-a-decirse de la metáfora está a mitad del itinerario propuesto. Ricoeur continuará abriendo el camino a pesar de las diferencias en las que es crucial seguir insistiendo.

2.2 Entre el fundamento semántico y el mecanismo hermenéutico

Ricoeur define la ampliación de la base de la metáfora y regresa nuevamente al problema de la referencia, esa suerte de cosa-en-sí o mito-de-lo-dado: “el postulado de la referencia [que presupone una denotación técnica, cósmica, objetivante, cientifizante] exige una elaboración distinta cuando afecta a las entidades particulares del discurso que llamamos «textos», por tanto, composiciones de mayor extensión que la frase. La cuestión compete, a partir de ahora, a la hermenéutica más que a la semántica” (Ricoeur, 2001: 290).

Conviene hacer aquí una restricción, no como consecuencia de este paso sino como punto de partida del contexto que está por surgir en tanto constructo literario, pues permite que se abandone el lenguaje habitado —la volátil habla cotidiana— y que se haga referencia desde ahora a elaboraciones lingüísticas acabadas, cerradas y por ello, y en esa medida, autosuficientes. No se trata ya de una analítica del lenguaje, sino que introduce las distinciones dentro del lenguaje mismo al interesarse por la función que cumple la metáfora en su ámbito. Con esta modificación del enfoque se reconoce el poder que tiene la que ya no es un simple tropo, sino la facultad misma de crear sentido dentro de un complejo entramado que va más allá de la frase y exige un marco contextual bien definido. Este viraje, el hermenéutico, implica escenificación artística, estetizadora, una forma de apreciación que hace de la metáfora una herramienta para generar sentido al mismo tiempo que exige estilo, originalidad y capacidad de cautivar:

La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su “disposición” [totalidad irreductible a una simple suma de frases], su “género” [una cierta codificación discursiva, como novela o cuento] y de su “estilo” [aquello que hace de la obra una individualidad singular] (Ricoeur, 2001: 292).

La metáfora, entonces, se convierte en el mecanismo hermenéutico de ampliación y renovación requiere de un contexto-obra que permita hacer una escenificación de la relación con la identidad personal que la aborda; de modo que se abra un contexto-mundo, un horizonte hermenéutico y, siendo ambiciosos con las

consecuencias, se redescriva la identidad personal para hacer también de ella una obra en clave hermenéutica. Esta forma privada de redescrición vitaliza los textos de los que se enriquece.

Ahora bien, es necesario precisar mejor este enunciado hermenéutico en el ámbito específico de la literatura para apartarlo de presupuestos con tendencias metafísicas que la ubicuidad del lenguaje no acepta:

La producción del discurso como “literatura” significa precisamente que se suspende la relación del sentido con la referencia. La literatura vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación, sólo connotaciones [...] por su propia estructura, la obra literaria sólo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O con otras palabras: en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, a favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso (Ricoeur, 2001: 292).

Rorty no compartiría esta afirmación. El desnivel en el lenguaje establecería una sospechosa escala de valores dentro de su ubicuidad, que el neopragmatista encontraría inútil. Aunque, dada la importancia del *mood* o emotividad surgida por el estímulo metafórico, no se sigue estrictamente al profesor norteamericano en su apuesta por el lenguaje ubicuo y contingente, se propone ahora una variante que rechaza las suspensiones de Ricoeur y sugiere una panorámica parcelada o regionalizada del lenguaje donde se aceptará la existencia de fronteras entre ellas y algunas innegables distancias del tipo “incomensurabilidades”.

Ricoeur parece no dejar su propuesta en el desnivel, pues afirma que “lo que sucede en poesía no es la supresión de la función referencial, sino su alteración profunda con el juego de la ambigüedad” (Ricoeur, 2001: 296). Sin embargo, su perspectiva continúa profundamente marcada por la separación de ámbitos y competencias que lo conduce a insistir en la posible literalidad o realidad del lenguaje; esto lleva a pensar que sigue sobrevalorando su uso “técnico” o “etiquetador”, es decir, el lenguaje científico, o confía también en la exclusividad o mayor relevancia de una forma filosófica del lenguaje. Así que, ya que el énfasis está puesto sobre las obras literarias, se puede leer “literal” lo cotidiano, el decorado o *background* que el autor, por cuestiones estilísticas considera necesario incluir en su narración, siempre que cumpla con la regla de la economía de acuerdo con la cual lo superfluo e innecesario debe ser eliminado. Se podría pensar en esta forma “literal”, producto del mecanismo metafórico, como una forma inmanente al lenguaje, pues el problema que se presenta con las referencias y citas a Ricoeur es que en todo momento da la impresión de que su literalidad es referencial-externa, es decir, va a caer fuera del lenguaje, y por tanto rompe con la ubicuidad y obliga a que el juego de correspondencia haga que el criterio

de la verdad o falsedad caiga así fuera de los juegos de lenguaje. *La literalidad inmanente se referirá a elementos que simplemente no se discuten*. Una espada, una capa o un jarrón con agua que se vierte en una vasija no son susceptibles de discusión al hacer parte de una narración.

De ese modo, se puede tomar la notable descripción que hace Ricoeur de la metáfora como mecanismo de enriquecimiento hermenéutico, de redescipción, sin que sea por ello necesario resolver la compleja relación de dentro-fuera en la que el lenguaje, de acuerdo con su postura, parece seguir siendo un tercero. A la misma perplejidad lleva el uso de la palabra “realidad”. Conviene, por tanto, interpretarlas como simples usos establecidos del lenguaje, que les permiten a las personas creer que tienen perfectamente claro a lo que se refieren. Se comprende, por tanto que un pasaje como el siguiente se lea con una mezcla de aprobación y reserva:

Partamos de que el sentido de un enunciado metafórico se suscita por el fracaso de la interpretación literal del enunciado; para una interpretación literal, el sentido se destruye a sí mismo. Pero esta autodestrucción del sentido condiciona a su vez el desmoronamiento de la referencia primaria. Toda la estrategia del discurso poético juega en este punto: tiende a obtener la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que se hace manifiesta por una interpretación literal imposible. Pero ésta es sólo la primera fase, o más bien la contrapartida negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción del sentido, por la acción de la impertinencia semántica, es sólo el reverso de una innovación de sentido desde el punto de vista de todo el enunciado, obtenida por la «distorsión» del sentido literal de las palabras. Precisamente esta innovación de sentido constituye la metáfora viva. ¿No tenemos así, al mismo tiempo, la clave de la referencia metafórica?, ¿No podemos decir que la interpretación metafórica, al hacer surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, suscita también un objetivo referencial, merced a la abolición de la referencia correspondiente a la interpretación literal del enunciado? El argumento es de proporcionalidad: la otra referencia, la que buscamos, sería a la nueva pertinencia semántica lo que la referencia abolida es al sentido literal destruido por la impertinencia semántica. Al sentido metafórico correspondería una referencia metafórica, de igual manera que al sentido literal imposible corresponde una referencia literal imposible (Ricoeur, 2001: 303-4).

Es aquí el momento cuando el viraje de la metáfora pasa a ser tratado por Ricoeur en términos poéticos, es decir, de modo que el énfasis está puesto en el poder transformador y cautivante del proceso del enunciado metafórico, capaz de modificar la más sólida de las estructuras y lo más constante de los diseños lingüísticos. Pero este momento crucial no se puede dejar atrás como un viraje más de los necesarios en esta consolidación de la metáfora en su labor contextual y hermenéutica sin hacer una aclaración sobre la importancia de la afirmación de Ricoeur.

La metafórica hermenéutica en clave neopragmatista no necesita arruinar un sentido literal o real del que ya se ha desprendido al sugerir que la literalidad y la realidad pueden ser intralingüísticas, si se las entiende sólo como formas particularmente reacias a una modificación metafórica, no porque la metáfora no pueda “arruinar” lo que por literalidad o realidad se entienda, sino porque se trata de un ámbito que, es necesario insistir, *no se discute o no es necesario discutir en el momento del acontecimiento lingüístico*. Por tanto, con la literalidad inmanente al lenguaje la referencia también se hace inmanente a él: por eso no es necesario pensar con Ricoeur en la “imposibilidad” del lenguaje. No hay una referencia metafórica distinta al *texto mismo* que está en capacidad de modificar o enriquecer. La perspectiva metafórica de Ricoeur debe adoptarse: no otra cosa puede hacerse con quien afirma que “El enigma del discurso metafórico consiste, al parecer, en que “inventa” en el doble sentido de la palabra: lo que crea, lo descubre; y lo que encuentra, lo inventa” (Ricoeur, 2001: 316); pero su ámbito se restringe a lo exclusivamente textualizado, hasta el punto donde lo literal, lo científico y lo emotivo sólo serán variantes, regiones más o menos bien delimitadas, o siquiera de fácil reconocimiento, dentro de la ubicuidad que la obra de arte en cuanto texto autoriza poner como una condición de posibilidad, *background* o *grund*, siempre contingente y desdivinizado.

Así, pues, de retórica a semántica y de semántica a hermenéutica: gracias a Ricoeur y a pesar del conflicto de puntos de partida entre las perspectivas hermenéuticas del filósofo francés y de la ubicuidad de lenguaje, se ha rediseñado la noción de metáfora en dos momentos: de tropo retórico y metonímico a fundamento semántico, y de fundamento semántico a mecanismo de redesccripción contextual y hermenéutico. Las obras de arte son ahora máquinas generadoras de sentido que sólo funcionan estimuladas por el proceso metafórico, no como un condicionante necesario o como una suerte de sospechosa transformación literaria de fundamentaciones metafísicas no oficializadas, sino como la máxima expresión de la facultad creadora de símbolos que es el lenguaje contingente, *que puede ser de otro modo*. Es en su virtualidad codificadora se pueden entablar los juegos en donde pueden circular los criterios de verdad dependiendo de la región lingüística que se elija; y el espectro se mueve, como ya se ha dicho, desde la literalidad más rígida hasta la ambigüedad más poetizadora. Es esta última la región a la que se dirige específicamente el itinerario. Es crucial, no obstante, que quede claro el papel que la redesccripción metafórica cumple en el lenguaje: la ubicuidad de éste expresa la fuerza de aquélla. Todo “decir de modo novedoso”, sin importar la región lingüística donde se localice, es un acontecimiento de redesccripción metafórica. No es necesario que por ello haya una revolución cultural, un cambio de religión o la prohibición de un idioma; basta que se acepte que está presente hasta en la más anodina conversación entre dos personas quienes recién entraron en el mutuo entusiasmo llamado enamoramiento, hasta en los avisos publicitarios y en las variantes vivas de los idiomas.

2.3 La metáfora re-descriptiva como mecanismo hermenéutico: influencia del estado de ánimo

De acuerdo con Ricoeur el *mood* es una reacción emocional producida por la obra, que los análisis estructuralistas omiten como algo no propenso a un acercamiento objetivo, por lo que queda excluido de sus inventarios descriptivos, tal como sucede con el estilo en la taxonomía de Vallejo:

Los críticos formados en la escuela del positivismo lógico admiten que todo lenguaje que no sea *descriptivo* —en el sentido de dar una información sobre hechos— debe ser emocional. También admiten que lo que es “emocional” es simplemente sentido “en el interior” del sujeto y nunca se habla de que sea algo exterior al sujeto. La emoción es una afección que sólo tiene un adentro y ningún afuera [...] Este postulado funciona en la crítica literaria como un prejuicio (2001: 299-300).

El pasaje es una objeción interesante al tratamiento que la crítica suele darle a las obras de arte literarias. La separación analítica en un “dentro” incompatible y un “afuera” analizable hace ver a la obra literaria como un todo no abordable de acuerdo con una clave hermenéutica pensada en el estilo —es decir, en esa peculiar e indisoluble combinación de forma con contenido—, y el *mood* será, como mucho, un *hecho* marginal reducido a una modificación anímica inexpresable. Es un regreso al ámbito paradigmático que no se ocupa de lo que cada autor, cada obra, tienen de peculiar, y sólo quiere encontrar aburridas recurrencias que no permiten el surgimiento de esa especial forma de vitalidad metafórica en la que se ha venido insistiendo, además se regresa a la distinción metafísica que ve al lenguaje como un medio de representación de “los hechos” o de “los objetos” extralingüísticos. Ricoeur trata de referirse, en unos términos imbricados, a la consecuencia emotiva de un proceso de re-descripción estimulante y hace aún más confusa la posibilidad de encontrar *el lugar hermenéutico* de esa modificación anímica que él mismo sugiere:

Según el crítico, el lenguaje poético, orientado hacia “lo exterior”, estructura un *mood*, un estado de alma, que no es nada fuera del mismo poema: es lo que recibe forma del poema en cuanto ordenamiento de signos. ¿No hay que decir, en primer lugar, que el *mood* es lo hipotético que el poema crea y que, en este aspecto, toma en la poesía lírica el lugar que el *mythos* ocupa en la poesía trágica? y ¿No hay que decir, en segundo lugar, que a este *mythos* lírico se une una *mimesis* lírica, en el sentido de que el *mood* así creado es una especie de modelo para “ver como” y “sentir como”? (2001: 323).

Aunque sí permite a la identidad personal un “ver como” y un “sentir como”, el *mood* no puede ser un “estructurar”, ni ser un modelo, ni estar reducido a lo poético-hipotético, ya que surge a partir de *cualquier* movimiento re-descriptivo en *cualquier* región del lenguaje, y no se reduce a esa especie de región “mítico-mimética” que el

pasaje sugiere. El *mood* es simplemente el resultado emotivo con el que la identidad personal expresa el acontecer metafórico que la obra logró producir en ella. Es una consecuencia de la redescrición metafórica, un estado de ánimo surgido a partir del estímulo del lenguaje que escapa a cualquier modelo o estructura rígida; no es una simple hipótesis poética, sino la expresión fisiológica de la vitalidad y el éxito de la metáfora como mecanismo de redescrición hermenéutico contextual.

La pregunta que se presenta en este punto parece ser un riesgo para el postulado neopragmatista fundamental, pues si el lenguaje es ubicuo, ¿Cómo es posible darle cabida al *mood* que —por mucho que sea consecuencia del estímulo que el lenguaje recibe de la metáfora— parece desbordar al lenguaje?

La mejor respuesta para esta pregunta un tanto espaciosa es un ejemplo tomado de *En busca del tiempo perdido*, que anticipa un importante aspecto de la sección 4. El narrador está relatando lo que la música, que por casualidad escuchó en una reunión mundana, le permitió experimentar:

Un acento, ese acento de Vinteuil, separado del acento de los demás músicos por una diferencia mucho mayor que la que percibimos entre la voz de dos personas, hasta entre el balido y el grito de dos especies animales; una verdadera diferencia la que había entre el pensamiento de este o del otro músico y las eternas investigaciones de Vinteuil, la pregunta que se planteó bajo tantas formas, su habitual especulación, pero tan exenta de las formas analíticas del razonamiento como si se ejerciera en el mundo de los ángeles, de suerte que podemos medir su profundidad, pero no traducirla al lenguaje humano, como no pueden hacerlo los espíritus desencarnados cuando, evocados por un *medium*, los interroga éste sobre los secretos de la muerte. Un acento, pues aun teniendo en cuenta esa originalidad adquirida que me había impresionado por la tarde, también ese parentesco que los musicógrafos [es decir, los analistas formales] pudieran encontrar entre músicos, es sin duda un acento único al que se elevan, al que vuelven sin querer esos grandes cantores que son los músicos originales y que es una prueba de la existencia irreductiblemente individual del alma. Tratará de hacer algo más solemne, más grande, o algo vivo y alegre, de hacer lo que veía embellecido al reflejarse en el espíritu del público, Vinteuil, sin quererlo, sumergía todo esto bajo una lámina de fondo que hace su canto eterno e inmediatamente reconocido (1998b: 284-5).

Se puede leer *estilo* en todos los pasajes donde Proust escribe “acento”, pues el acento es cierta forma de elección en el encadenamiento de los sonidos puestos en las composiciones, ciertas recurrencias que permiten reconocer las obras de un autor como suyas. Pues bien, lo mismo que dice Proust sobre la música puede decirse de las obras literarias. Este acento o estilo es el esfuerzo narrativo de cada autor por diferenciarse de quienes le antecedieron, y esta intención de originalidad lleva consigo una carga emotiva que influye en sus obras y las matiza: la ironía, la mordacidad y el pesimismo, por ejemplo, pueden ser acentos propios,

marcas de un estilo, no reconocibles si la identidad personal no se involucra en ese clima tonal común y no logra, a su vez, que el proceso redescritivo supere la periferia de la curiosidad ociosa y —gracias a esta peculiaridad individual que hace reconocibles las obras como un todo— logre apropiarse de ellas en la relación de mutuo beneficio que se hacen posible la una a la otra. Lo que en la obra es el estilo, ese acento ilocalizable pero reconocible, en la identidad personal es el *mood* que la obra logra producir como resultado del proceso de redescrición, que tampoco es localizable pero que la obra permite alcanzar.

El *mood* se expresa a través de cierto tipo de respuestas fisiológicas cuando la apertura hermenéutica con las obras literarias ha logrado un proceso de redescrición sobre la identidad personal superior al de la satisfacción del interés superficial. El llanto, la piel de gallina, la risa, la indignación y el enojo son casos recurrentes. Pero que el estímulo hermenéutico del que surgen esas expresiones del *mood* tenga este tipo de manifestaciones físicas no es un argumento válido contra la ubicuidad. Si hubo un cambio importante en el tejido distendido que es mi identidad, en el cúmulo de palabras en reconstitución permanente, aunque sea en el monólogo privado y acaso incompatible del sí-mismo, una expresión física no hace más que apoyar su éxito hermenéutico. Algo cambió en mi modo de decirme, que es mi modo de ver el mundo, con tanta profundidad que tuvo un síntoma físico.

Este aspecto fisiológico del *mood* no reduce la fuerza que posee como consecuencia de la apertura hermenéutica redescritiva, por tres motivos. Primero, el *mood* es una consecuencia de la vitalidad metafórica dentro de la ubicuidad del lenguaje; segundo, es muy difícil proponer una explicación más simple de esta importante consecuencia hermenéutica sin convertirla en un mero epifenómeno; y tercero, que el *mood* es una peculiaridad del léxico encarnado que es una identidad personal, un equivalente a lo que en la obra es el estilo. Como se verá, es Proust quien logra llegar a un notable momento descriptivo de este *mood* y de las implicaciones que tiene en el deseo de comprometerse en la creación de sí. Lo hace ver como una fuente de deseo de redescrición en quienes ponen las palabras más importantes de su léxico último a portar una variante de significado que tenga un rasgo novedoso, original, lo que lleva a la identidad personal a desear expresarse mediante la creación de una obra. Sin ese deseo de contar, que sin duda parte de un impulso no lingüístico, *pero producido por el lenguaje*, Proust, no se hubiese dedicado a elaborar una unidad de despleabilidad hermenéutica como lo son sus obras, a su vez posibilitadoras de redescrición, generadoras de *mood*. En proceso se da a sí mismo el empuje emotivo para mantener el tejido metafórico en movimiento y, por tanto, *vivo*. El *mood* es, pues, la palpación del lenguaje desde la perspectiva de la identidad personal.

3. CONSECUENCIAS DEL PROCESO REDESCRIPTIVO

3.1 Metáfora y renovación

Desde este momento, el problema del concepto de lo “real” como lo objetivo o lo medial del lenguaje deja ya de preocupar. Se puede limitar la franja de lo “literal” entendiéndolo como lo más constante y difícil de modificar. Un buen ejemplo es la “objetividad epistemológica” de la región lingüística llamada “ciencia”. Una hipótesis es, por tanto, un poema al que su autor quiere encontrarle un solo sentido, o por lo menos una colección de sentidos que pueda prever en sus mediciones. El poema científico está condenado a la verificación de ajuste riguroso con las proposiciones que lo apoyan, a que permita sacar conclusiones que, de acuerdo con las coordenadas contextuales, cumplan ciertos patrones y se encuentren dentro de cierto cálculos que pueden no dar margen para que el resultado esperado varíe.

La anticipación hipotética como poema científico es muy serio para que llame lo suficiente la atención de los filósofos joviales: sólo los poemas con sentido “verificable” necesitan de un laboratorio, de condiciones ideales o de muestras relevantes. Ricoeur parece seguir queriendo la salvación de una forma filosófica de reflexionar que hace pensar así, una parcela exclusiva para las perspectivas sobre el mundo llamadas “Ciencia” y “Filosofía”, y eso no es posible en términos de la ubicuidad del lenguaje. Por ello hay que dar un paso más del que dio el filósofo francés en esta historia redescritiva de la metáfora. El propósito no es llevarla más allá de la hermenéutica, sino el de aprovechar el potencial de su versión de acuerdo con Rorty, el filósofo que ha guiado la lectura de Ricoeur y con quien ahora debe contrastarse para dar relevancia a las contribuciones del filósofo francés.

El profesor José Olimpo Suárez afirma que la metáfora es la “auténtica fuerza capaz de entretejer las creencias y deseos a partir de su poder de persuasión” (Suárez, 2005: 344). La persuasión se presenta aquí con todos los niveles que se le puedan adjudicar y con todas las consecuencias que pueda llegar a tener. Se trata de una apuesta que hace y un riesgo que está dispuesta a correr la ubicuidad del lenguaje: que la sectorización —o la delimitación parcial y provisional— que se le adjudica no está interesada en hacer ningún tipo de valoración en términos de epistemología —de donde surgen todas las objeciones que se le pueden hacer a Ricoeur— ni de moral.

No se vaya a pensar con esto que la ubicuidad del lenguaje propone un irresponsable “todo vale”, tanto en la forma de ver el mundo como en el de dirigir nuestras acciones. Así como el lenguaje condiciona la forma como nos expresamos, los usos tradicionales de nuestra propia cultura indican cómo nos

debemos comportar. Que aquí se esté haciendo una atrevida apuesta en favor de la redescrición metafórica no implica en ningún momento la modificación repentina o el derrumbamiento de las estructuras heredadas. Lo que se sugiere en todo momento es la provisionalidad, la contingencia de tales estructuras, la aceptación de que están sujetas a cambios y que esos cambios pueden suceder porque hay una modificación azarosa de sus usos que las hace insuficientes o, lo que sería mucho más grato, que por alguna afortunada casualidad se sugirió una forma más agradable de llevar algo a cabo, o que se empezó a conversar de otra manera.

El cambio no se debe presentar “porque sí”, aunque no se le pueda encontrar una mejor justificación que el reconocer que en ciertos momentos se puede mejorar el sistema de signos a través del cual nos tratamos de comunicar, evitando así la confusión. Por tanto, si a la objeción de inmoralidad, la ubicuidad del lenguaje de acuerdo con Rorty acepta un elemento paralingüístico llamado “reducción de la crueldad” se puede proponer, del lado de la incesante producción de sentido a través de la redescrición, el elemento metalingüístico “aumento de la emotividad” o, para evitar los tintes de mal romanticismo, “estimulación de la capacidad de sorprenderse”. Esta propuesta es riesgosa en tanto podría dar motivos para empezar a gestar un nuevo ataque a la ubicuidad del lenguaje, pues sería sospechoso que admita tantos elementos no lingüísticos. Sin embargo, ya se ha dicho que esta “emotividad”, esta “capacidad de sorprenderse”, es consecuencia de los acontecimientos metafóricos, la garantía del éxito del intercambio que permitió el espacio relacional hermenéutico:

La metáfora no posee aquí un significado propio, sino que se presenta como un acontecimiento sorprendente que causa gran admiración y extrañeza, logrando desplazar lo familiar y proponiendo un enfoque no tradicional sobre el mundo. Un vocabulario es nuevo cuando las metáforas que lo constituyen son nuevas y han desplazado a aquellas otras que se habían anquilosado en las tareas de adecuación de la conducta humana a su propio entorno (Suárez, 2005: 155-6).

El profesor Suárez va mucho más allá en esta cita sobre las consecuencias del papel de la metáfora al vincular su interacción con una expresión especial de la fuerza transformadora del lenguaje, la ironía:

Asumir la función de la metáfora como especie de estímulo casual que habilita para la creación de nuevas y sorprendentes ideas. Sin embargo, esta tesis es un tanto contradictoria con la definición de la metáfora como “uso llano del lenguaje”, como el punto desde el cual se origina el crecimiento del lenguaje. La otra figura importante de la tropología del habla es la ironía. En los textos rortianos, tanto la metáfora como la ironía son tomadas en su pura función lingüístico-historicista, sin ocuparse de su definición ni de su discusión con otros pensadores que se han ocupado de su naturaleza y de su rendimiento (Suárez, 2005: 295-6).

De ahí la importancia del itinerario y los virajes de Fernando Vallejo y Paul Ricoeur en la construcción redescritiva de la metáfora a lo largo de este artículo. Ironía y metáfora son dos nombres para dos momentos diferentes del proceso de redescrición metafórico: *la ironía es el talante ironista liberal en su función explicitadora y crítica, negativa*, en la que se puede pensar como su forma filosófica jovial, mientras que *la metáfora es el talante ironista liberal en su función creadora y sugestiva, positiva*, la que a su vez es su forma poetizadora. El profesor Suárez apoya esta apreciación cuando afirma que:

Mientras la metáfora podría asociarse con la “creación” de nuevos vocabularios o con cambios en los existentes, la ironía estimula, por el contrario, el escepticismo que se debe cultivar con esmero sin caer en el nihilismo [...] Lo que uno constituye, el otro lo deshace; y es justamente en este juego *dialéctico* de creación-destrucción de léxicos donde se instala el sentido del historicismo rortiano centrado en el lenguaje (Suárez, 2005: 296).

Ambos papeles cumplen con una función complementadora. Es imposible jerarquizarlos, aunque el acercamiento filosófico valore el momento deconstructivo que permite la ironía más que al propositivo reconstructivo, o redescritivo, de la metáfora. A este respecto, el profesor Suárez afirma que “aunque Rorty parece privilegiar la función de la ironía, no deja naturalmente de reconocer ese *milagro* que representan las tareas de la metáfora” (Suárez, 2005: 296). Y de inmediato cita a Rorty:

[...]considerar la metáfora como una tercera fuente de creencias, y por tanto como un tercer motivo para rehacer nuestra red de creencias y deseos, es considerar el lenguaje, el espacio lógico y el ámbito de la posibilidad como algo abierto. Es abandonar la idea de que el objetivo del pensamiento es alcanzar el punto de vista de Dios. La tradición filosófica devaluó la metáfora porque reconocer en ella una tercera fuente de verdad habría puesto en peligro la concepción de la filosofía como un proceso que culmina en visión, *Teoría*, contemplación de lo que está *vorhanden* (Rorty, 1993, p. 29. Citado por Suárez, 2005: 296).

De ahí el motivo más importante por el que la metáfora vuelve a adquirir la fuerza que poseyó en la época de los grandes trágicos y cómicos y que se convirtió en patrimonio constitutivo de la creación de obras de arte con apertura-de-mundo; es decir, generadoras de sentido y de espacio relacional con sus espectadores-hermeneutas. Ya que el lenguaje es ubicuo, se puede efectuar el paso de la semántica a la hermenéutica y a la ampliación del escenario, de un caso metafórico específico, a una red contextual metafórica en movimiento. También se hace posible la ruptura con la estructura analítica y la significación semántica, de modo que el conflicto inevitable entre las perspectivas no impide el avance.

Pero el neopragmatista desea abandonar la idea de una esencia humana, partiendo de la tesis de que para comprender su mundo, el hombre debe crear y recrear conceptos en los que pueda asentarlos. De acuerdo con Rorty, esto fue lo que ya Nietzsche había denominado “el impulso hacia la construcción de metáforas”, metáforas que quedan recogidas en el lenguaje y en este proceso quedan asumidas, gastadas, congeladas y finalmente reificadas no como un modo de sugerir, sino como un auténtico modo de vivir la realidad (Suárez, 2005: 319-20).

La reificación de algunas metáforas, que se convierten en el “modo auténtico de vivir la realidad”, avala el recurso a la literatura como potencial fuente de modificación, actualización y originalidad de ese impulso constructivo, es decir, como fuente de re-descripción. Por supuesto que el mundo no fue creado de una vez para nosotros, certeza que llena al narrador de Proust de un profundo desasosiego (1998a: 98); y peor aún, heredamos uno muy difícil de cambiar, o al menos de modificar. Sin embargo, el ironista —pensador que se compromete con su proyecto sin pensar que debe ser válido para otro distinto de sí mismo— piensa que tal vez nació en la red contextual equivocada; así que tiene que arreglárselas para tratar de explicitarla, develar las marcas ciegas que lo incomodan y sobre las que tiene el palpito de que se puede operar algún tipo de transformación.

3.2 Literatura, metáfora y estilo

Ahora bien, llegar a tener el destino reformador de un ironista no es un caso común. De hecho, esos grandes héroes de la transformación cultural son anónimos, y obedecen más bien a una tradición que hereda el título nobiliario de su fundador original del primero a quien se le ocurrió una ligera variante que con el tiempo se convertiría en la gran brecha entre una nueva forma de cultura y aquella con la que rompería y de la que tomaría distancia. Pero no se pretende llegar a tales extremos, impensables en la sencilla relación de estímulo que se quiere construir. De lo que se trata aquí es de hacer el máximo uso de esta herramienta de renovación para vitalizar el aspecto privado de la red textual que una persona es, donde existe una inestable franja que comparte con las demás redes textuales que son las otras personas. La identidad personal es ese lugar del lenguaje que una persona reconoce como propio, dentro del cual se encuentra el léxico último rortiano y junto a un vasto y confuso laberinto de símbolos con los que tal persona debe comprometerse, de modo que logre someterlos, por lo menos a la mayor parte, a una regla que ella misma se imponga y que no tiene los imperativos de ninguna ley; no es otra cosa que llegar a crearse a sí mismo a través del modelado de un estilo propio, hacer de su propia vida —que sólo puede hacerse *real* a través de las metáforas, con la realidad del sentido simbólico, quizá comunicable— una obra de arte, sin importar que sea privada, muchas veces incompatible.

Es en este punto donde la metáfora adquiere todo su valor al contacto con las obras de arte en su variante literaria. La redescipción metafórica funciona en todas las regiones del lenguaje, desde el más rígido “literalismo”, donde no hay mucho que se pueda discutir y en el que se tratan de anticipar todas las interpretaciones, hasta la más ambigua de las poetizaciones; y aquí se debe tener cuidado de adjudicar cualquier interpretación irresponsable —relativista en el sentido del “todo vale”— a una obra cuya apertura permite este juego de ampliación de horizonte hermenéutico. Pero, a pesar del riesgo, su campo de mayor movilidad es este último: donde abre la peculiar espacialidad entre la obra literaria y la identidad personal, y en esa zona confusa y descentrada puede seguir su proceso de estimulación y de búsqueda de la creación de sí a través de la construcción de un estilo particular en un escenario especial de mutuo beneficio.

Este parece ser un juego sin reglas, pero la fascinación de las variantes novedosas e interesantes impone una tendencia en la renovación del lenguaje, y en este punto la dimensión del alcance redescipitivo es importante, pues mientras las grandes redescipciones de la cultura no suelen ser rápidas, y requieren a veces de varias generaciones para llegar a realizarse —debido a ese componente colectivo al que se refieren y que no es posible cambiar de la noche a la mañana— el caso de la identidad personal y de sus preferencias privadas es distinto: una sola vida humana puede cambiar incontables veces en un muy corto período de tiempo.

Pero eso no tiene por qué extrañar, pues el cambio de escala trae consigo mayor movilidad. Este momento íntimo compete sólo a cada persona con sus obsesiones, sus gustos, sus deseos, sus pequeñas miserias, sus rencores, sus alegrías y sus aspiraciones de ser feliz, como quiera que esto se resuelva y lo que sea que signifique, y es allí donde se puede proponer la crucial pregunta hermenéutica a la identidad personal: ¿Estás en capacidad de involucrarte en un proceso estetizador, en hacer de tu propia vida una obra de arte? Los elementos ya están disponibles, y la metáfora es ahora una fuente de verdad como autorrealización artística, no como perfección moral, como erudición o como solidez epistemológica; es decir, hacer de la red textual privada una obra de arte consistente gracias al estilo —no a un criterio de verdad o a una regla de comportamiento— es una labor que lleva toda la vida y que no termina sino con la muerte; labor, cuyas decepciones e incertidumbres son la constante y los momentos de euforia y de satisfacción la excepción.

Pero no existe otra manera de conseguir que la propia vida no sea más que una réplica de una “vida adecuada” que se encuentra en alguna parte de una exterioridad indiferente; el propósito es lograr derribar ese ídolo ajeno y entrar en un proceso de permanente reelaboración, no en camino a la perfección sino en el camino para lograr una remota pero no imposible comunicabilidad de lo que ha sido el propio proyecto.

Marcel Proust no escapó a su época ni a su idioma y se valió de los elementos que la tradición le proporcionó; pero su estilo es *suyo*, de *su* propio cuño; y su preocupación privada logra convertirse en material para tratar de resolver *su* necesidad de tener sentido, pues es su obra —en la que expresa su valentía ante la contingencia y el azar— la que importa, no lo pudo sufrir o gozar como criatura de carne y hueso. La obra ya pertenece al extenso horizonte hermenéutico que sigue dispuesto a ensancharse aún más con toda lectura original que se haga de ella, y toda lectura original será al mismo tiempo una redescrición de la identidad personal que las proponga. La sola *sorpresa inicial* —es decir, el *mood*— que una obra *me* causa ya *me* ha transformado, pues ha conseguido que la encarne en *mí*, no de otra forma puede hablarse de acontecimiento hermenéutico sino en términos de un clima, una tonalidad y código común que genera esa intimidad vitalizante. Sin *mood*, el escenario hermenéutico no entrará en vigor.

Teniendo presente la anterior cita al texto del profesor Suárez, y en consonancia con una bella pregunta de Ricoeur a la que se debe contestar negativamente —“¿Se pueden crear metáforas sin creer en ellas y sin creer que, en cierto modo, eso existe? (Ricoeur, 2001: 334)—, la obra de Proust posee tanta “realidad” como las consecuencias metafóricas de la cotidianidad más cruda o más anodina, pues la influencia que tienen en el plano que interesa aquí puede poseer tanto poder de transformación en sus lectores que no les permite seguir siendo los mismos cuando se ponen en contacto con la espacialidad hermenéutica común. De la misma manera las obras de Shakespeare son guiones que dan lo suficiente al actor o al lector para que la fuerza dramática surja a partir del vínculo con la facilidad suficiente para pensarla como espontánea —de modo que los elementos metalingüísticos como la entonación y la intención se impongan naturalmente—. Como se verá en la sección 4, Proust proporciona los elementos suficientes para que una forma de realidad lingüística muy poderosa brote al abordar sus obras: la apertura redescritiva hace del “como-sí” literario un “es-así” hermenéutico.

Conviene hacer referencia a una región literaria, caso extremo de superación de lo literal por lo ambiguo debido al uso que hace de la metáfora; se trata de la “literatura fantástica”. Esa construcción se logra al sugerir cierta vacilación en algunas palabras que muy poco podrían “inspirar” o para poner en discusión su significado “usual” o “normal”. Por eso una gran parte de la fuerza de estas obras está puesta en uno de los pilotes sepultados en el desprecio y la desautorización sobre los que la “grandeza metafísica” se ha fundado: el verbo *parecer*, que, como lo ha propuesto Ricoeur, permite el “como-sí”, el “hacer creer”, el oxímoron y el surgimiento de nuevas descripciones.

La literatura “fantástica” como ejemplo de la anterior *descripción redescritiva* de la metáfora puede parecer exagerado. Sin embargo, y ya que se trata de una vindicación del papel de la metáfora como crítica al esencialismo metafísico desde la noción neopragmatista de la ubicuidad del lenguaje, las narraciones fantásticas proporcionan

ejemplos perfectos de cómo se logra superar el conflicto entre literalidad técnico-científica y cotidiana, y ambigüedad —en cuanto posibilidad de llegar a extraer todos los sentidos posibles de un marco contextual fértil, poéticamente sugerente—. La obra de arte literaria de Tolkien es un ejemplo excelente. Lo “mágico”, lo “otro” —mejor, lo distinto—, o el “como-si” la literatura permite que brote y que estimule a la identidad personal involucrada en esa especial espacialidad que genera la lectura y conduce a concluir que, en términos del lenguaje y del dinamismo de su creatividad simbólica, las palabras —que siempre reclaman más palabras— están más allá de sí mismas, lo que anticipa la insuficiencia de la literalidad, —como se la define en este artículo (sección 2.3) la relativa inmovilidad del sentido de una palabra— el riesgo y el compromiso interpretativo implicados en la ambigüedad poética —en tanto las palabras pueden cargarse de sentido dependiendo de la perspectiva, pero que no significa un irresponsable “todo vale”—.

Por lo anterior, llamar una obra de arte literaria “literatura fantástica” es insuficiente e innecesario. Si se acepta que el lenguaje es virtual, la fantasía sería un equivalente de la metáfora como se la ha caracterizado; por tanto, la expresión sería una redundancia. Y si se piensa que hay “otras” formas de literatura, se caería en el grave error de suponer que pueda haber una literatura no producida y no interpretada por la metáfora. Pues es la metáfora y sólo la metáfora la que puede producir e interpretar a la literatura. Por eso es preferible que lo que importe de una obra literaria sea su capacidad de estimular a la identidad personal; y este estímulo es redescrición metafórica y apertura hermenéutica. Ya no es tiempo de dejarse engañar por la preocupación de lo imaginario y lo real, mucho menos en el ámbito de la literatura. El mundo y el narrador de Marcel Proust son entonces tan “reales” y tan “ficticios” en términos literarios como el mundo y las criaturas de Tolkien. Lo que importa aquí es su estímulo, su pertenencia a la región lingüística que logra la mayor difuminación de las fronteras que tratan de imponer los usos más restringidos, o especializados, existentes en el lenguaje.

Un aspecto importante de la literatura es la ausencia de cualquier tipo de compromiso. No está en la obligación de afiliarse a ninguna forma de pensamiento político, religioso o cultural; no tiene necesidad de seguir ningún proselitismo ni de cuidar ningún tipo de canon; no pretende la felicidad ni la dignidad de nadie, ni reconoce barrera alguna entre lo “correcto” o lo “incorrecto” que le dicte otra región lingüística; no busca adoctrinamiento moral ni vender modelos de autosuperación prefabricados; no tiene ningún tipo de devociones. Antes bien, la literatura es el reino de lo verosímil, de lo “como-si”, del *parecer* que el lector acepta e integra en la red de palabras de su identidad personal, que teje continuamente, *como si* la novedad lo llevase a ver las historias, *como si* le hubiesen sucedido a él mismo y no se tratara de una obra que abre su mundo, su espacio de interpretación y enriquecimiento. Así, que se debe ser muy cautos al abordar una obra literaria como si tuviera un mensaje específico, como si quisiera ser una especie de proyección histórica o fábula con moraleja intencional, pues

esos presupuestos llevan a atribuir a las obras literarias lecturas desafortunadas, convertidas en lugares comunes que, en lugar de ampliar el horizonte hermenéutico de la obra y de dinamizar la identidad personal, condicionan la metáfora, le quitan su poder redescriptivo y relativizan tendenciosamente su sentido. Son variantes que le restan fuerza a la obra y se convierten en prelecturas prejuiciosas que desvían y condicionan las lecturas posteriores de otras personas quienes esperarán extraer un mismo mensaje, impuesto a la obra desde afuera. La obra se resiente por esas lecturas y corre el riesgo de que se reifique y agote su caudal metafórico.

Un segundo caso extremo para la apertura hermenéutica, que hereda las malas alegorías hechas de la literatura y que juega al máximo con la ambigüedad y la literalidad, es el de los personajes “malos”, los villanos censurables como Mrs. Norris, Iago, Thenardier, Gollum o George Wickham. En términos de comunidad y pensamiento político, los enemigos o las formas hostiles de exterioridad etnocéntrica son otra cosa, pero en literatura los personajes perversos son atractivos porque, sin ser moralizantes, hacen pensar a las personas que las inclinaciones a las que los perversos ceden habitan en todos nosotros como impulsos que hay que saber dominar en una comunidad, sin pretender negarlos o extirparlos. Como si esos desdoblamientos en literatura catartizaran al lector. Pero estas suposiciones piden demasiado a la metáfora como se la propone aquí; la intención es garantizar la posibilidad de la redescipción, hacer de la identidad personal un estilo, y la literatura proporciona todo tipo de material al que no se debe adjudicar de antemano ningún criterio valorativo diferente al de su solidez contextual. Por tanto, permítasele al “malo” ser todo lo malo y al “bueno” todo lo bueno que la obra decida pues esto es necesario para que la tensión se conserve —tanto de la trama como del interés que suscita—.

Es claro, entonces, que ni la literalidad ni la intencionalidad tienen derecho a ejercer presión alguna sobre el vínculo hermenéutico con el arte, y, en este caso, sobre la literatura, pues a pesar de lo sólida que pueda ser una obra, el peso muerto de las interpretaciones forzadas, de las peticiones de principio o de los lentes deformadores de las intenciones moralizantes no son nunca provechosos para ellas, porque imposibilitan el surgimiento de un espacio relacional dinámico y espontáneo.

4. MARCEL PROUST COMO EJEMPLO DE LA METÁFORA Y LA EMOTIVIDAD HERMENÉUTICAS

Hay un pasaje en *La prisionera*, quinto tomo de *En busca del tiempo perdido* donde el narrador hace una descripción de un concierto al que asiste en casa de madame Verdurin (1998b: 281-92). El autor de la obra musical es el compositor Vinteuil, y las descripciones involucran algunos elementos que permiten aplicar, por analogía, aquello que el narrador dice experimentar gracias a la ejecución y

al ámbito de la apreciación de la pintura —pues asocia a la música que escucha algunas impresiones causadas por el pintor Elstir—. Todo el pasaje es un ejemplo y una síntesis del esfuerzo hermenéutico que se ha realizado en las tres secciones anteriores, así que vale la pena acercarse a él *para abrir un espacio relacional hermenéutico de redescrición metafórica*.

A medida que el concierto avanza, el narrador hace una descripción progresiva y minuciosa de lo que los sonidos que percibe le permiten sentir y de la forma como se relacionan los fragmentos que sabe reconocer y que puede comparar. Esta situación, enmarcada por un acontecimiento interpretativo estimulado por diversas formas de expresión artística, es una de las claves para la comprensión del valor postmetafísico de la estetización de la identidad personal —en términos de redescrición metafórica— como propuesta frente al sujeto moderno.

Respecto a la *originalidad* de un autor cuya obra tuvo la suerte de involucrarlo en esa peculiar forma de espacio hermenéutico creado y animable, el narrador cuenta:

Dijérase que el autor, reencarnado, vivía para siempre en su música; se sentía el gozo con que elegía el color de tal timbre, con que lo combinaba con los demás. Pues Vinteuil unía a otros dones más profundos el que pocos músicos y aun pocos pintores han poseído: emplear colores no sólo tan permanentes, *sino tan personales que ni el tiempo altera su frescor, ni los alumnos que imitan a quien los encontró, ni los mismos maestros que le superan, hacen palidecer su originalidad* (1998b: 281, énfasis agregado).

Ser original, siempre nuevo e interrogador, es una cuestión en la que la suerte y las preferencias que otros, posteriores en el tiempo, puedan llegar a tener o sentir como necesarias; y la originalidad, depende de ellos como dependió el *septuor* del testimonio que comparte el narrador y el *estilo*, estrechamente unido a la originalidad. El narrador de Proust describe dos tonadas que, aparentemente contradictorias en el acento que las caracteriza, logran expresar de modo diverso el carácter propio y reconocible de un mismo autor:

Una página sinfónica de Vinteuil, ya conocida en piano y oída luego en orquesta, descubriría, como un tesoro oculto y multicolor, todas las piedras preciosas de las *Mil y una noches*, como el prisma de la ventana descompone un rayo de luz del verano antes de entrar en un comedor oscuro. Pero *¿Cómo comparar con este inmóvil deslumbramiento de la luz lo que era vida, movimiento perpetuo y dichoso?* Aquel Vinteuil al que yo había conocido tan tímido y tan triste, cuando había que elegir un timbre, unirle a otro, tenía unas audacias y, en todo el sentido de la palabra, una alegría de la que, al oír una obra suya, no quedaba la menor duda. *El gozo que le causaban tales sonoridades, la nueva fuerza que ese gozo le daba para descubrir otras, llevaban también al oyente de hallazgo en hallazgo, o más bien era el mismo creador quien le conducía, sacando de los colores que acaba de encontrar un exaltado júbilo que le daba el poder de descubrir,*

de lanzarse a otros nuevos que éstos podían suscitar, exultante, estremecido como al choque de una chispa cuando lo sublime nace por sí mismo del encuentro de los cobres, jadeante, ebrio, enloquecido, vertiginoso, mientras pinta su gran fresco musical, como Miguel Ángel atado a su escalera cabeza abajo, lanzando tumultuosos brochazos al techo de la capilla Sixtina. Vinteuil había muerto hacía bastantes años; pero, en medio de los instrumentos que amó, le fue dado continuar, por tiempo ilimitado, al menos una parte de su vida. ¿De su vida de hombre solamente? Si el arte no fuera más que una prolongación de la vida, ¿valdría la pena sacrificarle nada?, ¿No era tan irreal como la vida misma? Escuchando mejor aquel *septuor*, yo no podía pensarlo. Sin duda el rojeante *septuor* difería singularmente de la blanca Sonata; la tímida interrogación a la que respondía la pequeña frase, de la súplica ansiosa para que se cumpliera la extraña promesa, que tan agria, tan sobrenatural, tan breve había resonado, haciendo vibrar el rojo inerte todavía del cielo matinal sobre la mar. Y, sin embargo, aquellas frases estaban hechas de los mismos elementos; pues así como había cierto universo, perceptible para nosotros en esas parcelas dispersas acá y allá, en determinadas casas, en determinados museos, y que era el universo de Elstir, el que él veía, el que habitaba, así la música de Vinteuil extendía, nota a nota, tecla a tecla, las coloraciones desconocidas, inestimables, de un universo insospechado, fragmentado por las lagunas que dejaban entre ellas las audiciones de su obra (1998b: 282-3).

Estilo es la capacidad de controlar una serie diversa de impulsos aparentemente contradictorios, y poner en ese control un elemento peculiar que funcione a la manera de un rasgo que produzca lo que Proust, al referirse al acento, llama “prueba de la existencia irreductiblemente individual del alma”. Esta expresión no debe despertar sospecha, pues si el alma está hecha de palabras, entonces “alma” no será más que una palabra un tanto solemne para llamar a la identidad personal, y esta irreductibilidad se asemejará a la que Ricoeur da a la obra, pues no es una simple colección de frases, sino que posee una unidad cuya característica fundamental, —mucho más quizá que su unidad en tanto obra acabada— viene dada por su estilo, que es el que permite decir de ella que fue elaborada por un autor específico con un talante determinado.

El siguiente pasaje, que tiene algunos acentos sospechosamente trascendentales, se refiere al juego de creación en el que entra un autor cuando ha logrado apropiarse del lenguaje que heredó, crea un estilo, propone una situación metafórica que no se había sugerido antes, motivado por lo que dentro del lenguaje se puede llamar inspiración. Inspiración es aquí, de nuevo, una palabra un poco solemne, para referirse a una ocurrencia privada, a una motivación lingüística producida por el *mood* que conduce a la creación de una obra literaria que logra conseguir éxito público:

Este canto [que también se puede leer como ensayo, poema, pasaje u ocurrencia filosófica], diferente del de los demás, semejante a todos los suyos, ¿dónde lo aprendió, dónde lo oyó Vinteuil? Cada artista parece

así como el ciudadano de una patria desconocida, por él mismo olvidada, diferente de aquella de donde vendrá, aparejando con destino a la tierra, otro gran artista. A lo sumo, Vinteuil parecía haberse aproximado a esa patria en sus últimas obras. En ellas la atmósfera no era ya la misma que en la Sonata, las frases interrogativas eran más apremiantes, más inquietas, las respuestas más misteriosas, el aire deslabazado de la mañana y de la noche parecía influir hasta en las cuerdas de los instrumentos. Por más que Morel [el intérprete que el narrador oía y veía ejecutar la música] tocara maravillosamente, los sonidos de su violín me parecieron muy penetrantes, casi chillones. Aquel agror placía y, como en ciertas voces, se sentía en él una especie de cualidad moral y de superioridad intelectual. Pero esto podía chocar. Cuando se modifica, cuando se depura la visión del universo [es decir, cuando se adopta una perspectiva], resulta más adecuada al recuerdo de la patria interior, y es muy natural que esto se traduzca en el músico en una alteración de las sonoridades, como del color en el pintor [o de la redacción en el escritor]. Y el público más inteligente [o simplemente más curioso por la obra] no se equivoca en esto, puesto que más tarde se consideraron las últimas obras de Vinteuil las más profundas. Pero *ningún programa, ningún tema aportaba un elemento intelectual de juicio* [es decir, en un primer momento, la obra no produce más que mood, emotividad apropiadora]. Se adivinaba, pues, que se trataba de una trasposición, en el orden sonoro, de la profundidad.

Los músicos no se acuerdan de esa patria perdida, pero todos permanecen siempre inconscientemente armonizados al unísono con ella en cierto modo. Cada uno delira de alegría cuando canta al modo de su patria [es decir, de acuerdo con su estilo], la traiciona a veces por amor a la gloria, pero entonces, buscando la gloria, huye, y sólo desdeñándola la encuentra, cuando entona ese canto singular cuya monotonía —pues cualquiera que sea el tema que trata permanece idéntico a sí mismo— demuestra en el músico la fijeza de los elementos que componen su alma [las importantes palabras de su léxico último y sus marcas ciegas] (Proust, 1998b: 2085-6, énfasis agregado).

En efecto son las marcas ciegas y la relación entre lo viejo y lo nuevo los referentes a los que debe enfrentarse un autor que busca proponer una obra original al poseer un estilo propio, esa ligera variante que, sin embargo, no es posible reproducir sin entrar en la imitación grosera. El pasaje también expresa este aspecto fundamental de la creación de sí:

Los musicógrafos [como los críticos literarios, que ven las obras desde un afuera cosificador] podrían muy bien encontrar aquellas frases su parentesco, su genealogía, en las obras de otros grandes músicos pero sólo por razones accesorias, semejanzas exteriores, analogías ingeniosamente halladas por el razonamiento más bien que sentidas por impresión directa. La que daban estas frases de Vinteuil *era diferente de cualquier otra, como si, pese a las conclusiones que parecen desprenderse de la ciencia, existiera lo individual.*

Y precisamente cuando trataba con empeño de ser nuevo, se reconocían, bajo las diferencias aparentes, las similitudes profundas y las semejanzas deliberadas que había en su obra; cuando Vinteuil volvía, en diversas repeticiones, a una misma frase, la diversificaba, se recreaba en cambiar su ritmo, en hacerla reaparecer bajo su primera forma, y estas semejanzas, buscadas, obra de la inteligencia, forzosamente superficiales, no llegaban nunca a ser tan patentes como *las semejanzas disimuladas, involuntarias, que estallaban bajo colores diferentes entre las dos distintas obras maestras; pues entonces Vinteuil, esforzándose por ser nuevo, se interrogaba a sí mismo y, con todo el poder de su esfuerzo creador, llegaba a su propia esencia en esas profundidades donde, a cualquier interrogación que se le haga, responde con el mismo acento, el suyo propio* (Proust, 1998b: 283-4, énfasis agregado).

El narrador cree que las obras de arte como el *septuor* y la Sonata de Vinteuil —y en el caso del presente proyecto, de las obras de arte literarias como la que tiene el pasaje que exponemos— son una respuesta a la angustia que produce el temor de la incomunicabilidad, pues la posibilidad que llevan consigo de producir cambios en la identidad personal, hasta el punto de modificar el léxico último y las marcas ciegas, no es un simple regateo de palabras que se cambian unas por otras o el capricho de llenarse de muchas palabras nuevas. Cambiar una sola palabra es ya un cambio en el tejido mismo, lo que hace que la identidad se vea como un tejido que siempre se está re-tejiendo, desgarrando y reintegrando. La identidad personal está siempre en reconstrucción gracias al estímulo del mecanismo de redescipción hermenéutico que es la metáfora. Pero, como lo advierte el poder que la costumbre da a las marcas ciegas, tal re-describir no es simplemente una modificación arbitraria que no pueda dar cuenta de sí, sino que debe interpretarse e influye hasta el punto de que *se la siente*, suelta del tejido metafórico que la identidad personal, en cuanto léxico encarnado, experimenta esa modificación anímica en la que se ha insistido y que, siguiendo a Riceour, se le llama *mood*, y con la cual se logran señalar al menos esas modificaciones incomunicables producidas por el lenguaje.

Pero entonces, ¿No es verdad que esos elementos, todo ese residuo real que nos vemos obligados a guardar para nosotros mismos, que la conversación no puede transmitir ni siquiera del amigo al amigo, del maestro al discípulo, del amante a la amada; esa cosa inefable que diferencia cualitativamente lo que cada uno ha sentido y que tiene que dejar en el umbral de las frases donde no puede comunicar con otro sino limitarse a puntos exteriores comunes a todos y sin interés hace surgir en los colores del espectro la composición íntima de esos mundos que llamamos los individuos y que sin el arte no conoceríamos jamás? el arte un Vinteuil como el de un Elstir [como el de Proust, quien es el que escribe].

Unas alas, otro aparato respiratorio, que nos permitiese atravesar la inmensidad, no nos serviría de nada, pues trasladándonos a Marte o a Venus con los mismos sentidos darían a lo que podríamos ver el mismo aspecto de las cosas de la tierra. *El único viaje verdadero, el único baño de juventud, no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, de otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es; y esto podemos hacerlo con un Elstir, con un Vinteuil [con un Proust], con sus semejantes, volamos verdaderamente de estrella en estrella* (Proust, 1998b: 286, énfasis agregado).

El estímulo hermenéutico, no obstante, no es permanente. La metáfora no llega siempre a esas zonas de la identidad personal en la que se ubican las expresiones más características, los rasgos más reconocibles del propio discurso. Y Rorty mismo advierte (cf. arriba, 2.3) que un lenguaje todo metáfora, o un lenguaje que no conserve ciertas recurrencias, no permitiría que cada identidad personal fuese un centro de emanación y ni tuviese la fortuna de encontrarse de vez en cuando con ciertas peculiaridades que marquen su diferencia. La salida del *mood*, del estado anímico propio del proceso de redesccripción metafórica y de una posible creación de sí, lleva al narrador a experimentar de nuevo esa angustia recurrente que advierte de ese *clima* lingüístico que el lenguaje sólo puede *sugerir*, hacer *surgir*, pero no *transmitir*:

Yo era verdaderamente como un ángel que, arrojado de las delicias del paraíso, cae en la más insignificante realidad. Y así como algunos seres son los últimos testigos de una forma de vida que la naturaleza ha abandonado, me preguntaba si no sería la música el ejemplo único de lo que hubiera podido ser la comunicación de las almas de no haberse inventado el lenguaje, la formación de las palabras, el análisis de las ideas. La música es como una posibilidad que no se ha realizado; la humanidad ha tomado otro camino, el del lenguaje hablado y escrito. Pero este retorno a lo no analizado era tan fascinante que, al salir de tal paraíso, el contacto de los seres más o menos inteligentes me parecía de una insignificancia extraordinaria. De los seres podía haberme acordado durante la música, mezclarlos con ella; o más bien había unido a ella el recuerdo de una sola persona, de Albertina. Y la frase que terminaba en andante me parecía tan sublime que pensaba cuán lamentable era que Albertina no supiera, y, de saberlo, no lo comprendiera, qué honor era para ella estar incorporada a algo tan grande que nos unía y cuya patética voz parecía haber tomado ella. Pero una vez interrumpida la música, los seres que allí estaban parecían muy insignificantes (1998b: 287).

La obra de Marcel Proust es, pues, un ejemplo literario adecuado para conciliar este aparente conflicto entre escenario hermenéutico de redesccripción metafórica y *mood*, entre el acontecimiento lingüístico y la tonalidad que este trae consigo. Su atrayente novela —una obra vasta y compleja, pero admirablemente sólida—

es un mundo de personajes fascinantes, de una verosimilitud abrumadora, pues como producto de la ubicuidad e inmanencia del lenguaje, su “realidad objetiva” no es tema relevante si por ella no se entiende la solidez que posee como obra de arte perfectamente acabada y, por lo mismo, abridora de mundo, máquina de generación de sorpresa y entretenimiento —que es lo mínimo, en tanto lectura de ocio— y de creación de sí —que es lo máximo, en tanto estimula la capacidad de sorprenderse como sólo la metafórica redescriptiva está en capacidad de hacerlo—.

Por supuesto que el texto como obra no puede cambiar —si eso fuera posible no tendría la unidad que garantiza el estilo—, pero su horizonte hermenéutico sí puede ampliarse: es tan múltiple como lectores llegue a tener. No se espera que todas las lecturas sean novedosas o que contribuyan con el envejecimiento positivo de una obra con la suficiente capacidad de convocatoria; la admisión a los textos escritos no exige más que la comprensión del código donde se encuentra cifrado, así que basta saber francés o tener una traducción medianamente buena de la obra para poder acceder a ella, y el riesgo que ya supo ver Platón en el *Fedro* (275ss) sigue latente, pues la obra no se puede defender de una tergiversación o de la imposición de un sentido que no se le acomode, como Ricoeur mismo supo advertirlo. Sin embargo, las obras son también un reto, y a pesar de las malas lecturas se logra perfilar una tendencia dentro de las interpretaciones, una zona fuerte de su horizonte, en la que, sin que haya jamás consenso —que la hermenéutica no busca y contra el que su misma dinámica está enfocada—, sí hay, no obstante, una recurrencia, una tendencia impuesta por la misma inmanencia de la obra en la que sus interpretaciones se encadenan, se vinculan, guardan entre ellas similitudes no acordadas que generan una suerte de despliegue interpretativo cuyos nexos —es decir, cuya textualidad— sabe custodiarse de las desviaciones excesivas, que siempre serán sospechosas, al mismo tiempo que dudará de una concentración excesiva, pues ello advertirá que el proceso redescriptivo no está siendo lo suficientemente productivo. Ricoeur usa una palabra ajustada para esta situación hermenéutica, dispuesta por la obra y responsabilidad creativa de los lectores: tensión; dialéctica entre el excesivo ajustamiento —que anquilosa la ampliación— y la excesiva desviación —que amenaza con el extrañamiento del “todo vale” —, y entonces se puede decir del contexto hermenéutico que, en este movimiento de vaivén, *palpita*; de ahí que la metáfora no esté viva solamente en el escenario de la lengua habitada, del habla cotidiana y no fijada —como se vio en el momento cuando la metáfora hacía su viraje hacia la semántica y, con ello, se encaminaba hacia los textos escritos—, sino en el proceso de enriquecimiento de las obras literarias gracias al papel de dinamización, de vitalización, de la crítica comprometida —es decir, interesada en enriquecer la obra con el ejercicio de ampliación del horizonte hermenéutico—. Por supuesto que no es necesario publicar un texto interpretativo que se refiera al texto-obra que lo inspira; la identidad personal ha ganado enormemente con el mero estímulo del espacio relacional de la lectura, pues conserva gracias a él su movimiento redescriptivo,

que puede tener como consecuencia que una persona logre convertirse a sí misma —es decir, al movimiento hermenéutico que su identidad es— en una obra de arte. ¿Qué importa aquí la publicación si el estímulo literario permite que una persona logre decirse-que-sí a sí misma, permanentemente? Pero entonces, ¿Se vuelve una necesidad decir algo, publicarlo en algún medio que lo conserve, en una obra que me ha ayudado a volver-a-decirme? Ese volver-a-decirse a través de la escritura puede lograr que un personaje literario, uno que es su propio autor, sea lingüísticamente inevitable como ejemplo de la creación de sí, de la vitalidad de la metáfora como mecanismo hermenéutico-contextual en el horizonte de la ubicuidad del lenguaje.ϕ

REFERENCIAS

Proust, Marcel (1998a). *En busca del tiempo perdido: 3. El mundo de Guermantes*. Traducción de Pedro Salinas y José María Quiroga Plà, Madrid: Alianza.

Proust, Marcel (1998c). *En busca del tiempo perdido: 5. La prisionera*. Traducción de Consuelo Berges, Madrid: Alianza.

Ricoeur, Paul (2001). *La metáfora viva*. Traducción de Agustín Neira, Madrid: Editorial Trotta.

Rorty, Richard (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press.

Rorty, Richard (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Traducción de Alfredo Eduardo Sinnot, Barcelona: Paidós.

Rorty, Richard (1993). *Escritos Filosóficos 2*. Traducción de Jorge Vigil Rubio, Barcelona: Paidós.

Suárez Molano, José Olimpo (2006). *Crítica a la razón en la filosofía del siglo XX*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Suárez Molano, José Olimpo (2005). *Richard Rorty: el neopragmatismo norteamericano*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Vallejo, Fernando (1983). *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, México: Fondo de Cultura Económica.