

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
del 3 abril de 1981



## **LA ENFERMEDAD COMO METÁFORA, PROPUESTA PARA EL ESTUDIO DE LA METAFORIZACIÓN DE LA ENFERMEDAD EN TRES NOVELAS DE ESCRITORAS LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS.**

### **TESIS**

Que para obtener el grado de

**DOCTORA EN LETRAS MODERNAS**

Presenta

**DIANA MARÍA AMADOR MOLINA**

Directora de Tesis

Dra. Gloria Ignacia Vergara Mendoza

Lectoras

Dra. Gloria María Prado Garduño

Dra. Blanca Leonor Ansolega Humana

## Índice.

### Introducción

5

## CAPÍTULO 1. EL PENSAMIENTO METAFÓRICO: LAS MÚLTIPLES CARAS DE LA METÁFORA. ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

- 1.1 El pensamiento metafórico.** ¡Error! Marcador no definido.
- 1.2. La metaforización sistemática de un concepto.** ¡Error! Marcador no definido.
- 1.2.1. Metáforas espaciales u orientacionales. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.2.2. Metáforas ontológicas. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.2.3. Metáforas de continente. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.2.4. Metáforas de eventos, acciones, actividades y estados. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.2.5. La metáfora de personificación. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.2.6. La metonimia conceptual. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.2.7. El significado parcial de la estructura metafórica. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.2.8. Las metáforas estructurales. ¡Error! Marcador no definido.
- 1.3. La *Gestalt* metafórica.** ¡Error! Marcador no definido.
- 1.4. La multidimensionalidad de la experiencia y las *Gestalts* experienciales.** ¡Error! Marcador no definido.
- 1.5. Enfoques semánticos sobre la palabra y la frase.** ¡Error! Marcador no definido.
- 1.5.1. Aristóteles: Una teoría nominal de la metáfora. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.5.2. Del tropo a la metáfora-frase. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.5.3. Una semántica del discurso. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.5.4. El papel de los contextos en el diseño metafórico. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.5.5. Marcos y contextos: esquemas de representación metafórica. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.5.6. El enfoque crítico. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.5.7. Metáfora y semántica. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.5.8. La metáfora como cambio de sentido. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.5.9. La metáfora y los postulados saussurianos. ¡Error! Marcador no definido.
  - 1.5.10. El juego de sentido entre la frase y la palabra. ¡Error! Marcador no definido.

## CAPÍTULO 2. CONSTRUCCIÓN Y PROCESO METAFÓRICOS: RUMBO A LA METÁFORA-DISCURSO. ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

- 2.1. Hacia una nueva retórica de la metáfora.** ¡Error! Marcador no definido.
- 2.1.1. Desviación y grado retórico cero. ¡Error! Marcador no definido.
  - 2.1.2. El espacio de la figura. ¡Error! Marcador no definido.
  - 2.1.3. Desviación y reducción de desviación. ¡Error! Marcador no definido.
  - 2.1.4. El funcionamiento de las figuras: el análisis «sémico». ¡Error! Marcador no definido.
  - 2.1.5. El trabajo de la semejanza. ¡Error! Marcador no definido.
  - 2.1.6. El momento icónico de la metáfora. ¡Error! Marcador no definido.
  - 2.1.7. Proceso de la semejanza. ¡Error! Marcador no definido.
  - 2.1.8. Defensa de la metáfora. ¡Error! Marcador no definido.
  - 2.1.9. Psicolingüística de la metáfora. ¡Error! Marcador no definido.
  - 2.1.10. Icono e imagen. ¡Error! Marcador no definido.
- 2.2. Semántica y hermenéutica.** ¡Error! Marcador no definido.
- 2.2.1. Alegaciones contra la referencia. ¡Error! Marcador no definido.

- 2.2.2. Una teoría de la denotación generalizada.
- 2.2.3. Modelo y metáfora.
- 2.2.4. Hacia el concepto de «verdad metafórica».
- 2.2.5. La referencialidad de la metáfora.

¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.

### 2.3. La metáfora-discurso en la narrativa.

- 2.3.1. El discurso metafórico y la metáfora-discurso.
- 2.3.2. La estructura narrativa en la conformación de una metáfora-discurso.
- 2.3.3. Producción del significado e interpretación del sentido en una metáfora-discurso.
- 2.3.4. Definición y comprensión: la dimensión semántica de la metáfora-discurso.
- 2.3.5. La doble vía de la metáfora.

¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.

## CAPÍTULO 3. LAS METÁFORAS DE LA ENFERMEDAD. ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

### 3.1. Michel Foucault: Historia y usos sociales de la enfermedad y la locura.

¡Error! Marcador no definido.

### 3.2. Susan Sontag: La enfermedad y sus metáforas

- 3.2.1. La dinámica de la sustitución metafórica.
- 3.2.2. La enfermedad como metáfora de la pasión.
- 3.2.3. La enfermedad como metáfora de un ideal sensible.
- 3.2.4. La enfermedad como metáfora de lo sublime.
- 3.2.5. La enfermedad como metáfora del viaje.
- 3.2.6. La enfermedad como metáfora de la creatividad.
- 3.2.7. La enfermedad como metáfora de la culpa y el castigo.
- 3.2.8. La enfermedad como metáfora de la corrupción.
- 3.2.9. La enfermedad como metáfora económica.
- 3.2.10. La enfermedad como metáfora militar.
- 3.2.11. La enfermedad como metáfora política.
- 3.2.12. La enfermedad como metáfora del mal.
- 3.2.13. La enfermedad y su interpretación en la cultura.

¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.

### 3.3. Paul Ricoeur: La enfermedad como símbolo del mal.

- 3.3.1. El mito y el relato.
- 3.3.2. Del mito, del símbolo y la metáfora.
- 3.3.3. La metaforización de un sistema simbólico.
- 3.3.4. La simbólica del mal.

¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.

## CAPÍTULO 4. LA METÁFORA-DISCURSO DE LA ENFERMEDAD: ANÁLISIS DE TRES NOVELAS DE AUTORAS LATINOAMERICANAS. ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

### 4.1. *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick.

- 4.1.1. Resumen de la novela
- 4.1.2. Intertextos.
- 4.1.3. Perspectiva temporal.
- 4.1.4. Perspectiva espacial.
- 4.1.5. Perspectiva del narrador.
- 4.1.6. Perspectiva de la trama.
- 4.1.7. Perspectiva actorial (figural).
- 4.1.8. La metáfora-discurso de la enfermedad en *El camino de Santiago*.

¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.

### 4.2. *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza.

- 4.2.1. Resumen.
- 4.2.2. La dimensión espacial en *Nadie me verá llorar*.
- 4.2.3. La dimensión temporal.

¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.

- 4.2.4. Dimensión actorial y formas de enunciación narrativa.  
 4.2.5. La metáfora-discurso de la enfermedad en *Nadie me verá llorar*.

¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.

### **4.3. Delirio de Laura Restrepo.**

- 4.3.1. Resumen  
 4.3.2. Título y paratexto.  
 4.3.3. Perspectiva del Narrador.  
 4.3.4. Dimensión actorial.  
 4.3.5. Perspectivas temporal y espacial.  
 4.3.6. La perspectiva de la trama.  
 4.3.7. La metáfora-discurso de la enfermedad en *Delirio*.

¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.

## **CAPÍTULO 5. UNA HERMENÉUTICA DE LA METÁFORA-DISCURSO. NO DEFINIDO.**

¡ERROR! MARCADOR

- 5.1. Enfoques interpretativos de la metáfora-discurso.**  
**5.2. Una semántica contextual en el discurso literario.**  
**5.3. Una hermenéutica de la metáfora-discurso.**  
**5.4. La regencia metafórica del símbolo.**  
**5.5. El momento mimético de la metáfora-discurso de la enfermedad.**  
**5.6. El mal en la experiencia del cuerpo.**  
**5.7. La integración metafórica de la idea del mal en el discurso literario.**  
**5.8 Conclusión: Hacia una teoría integral de la metáfora-discurso.**

¡Error! Marcador no definido.  
 ¡Error! Marcador no definido.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

## Introducción

El Partenón es tal vez la más majestuosa e influyente edificación de todos los tiempos. Simbólicamente, representó los aspectos claves de la sociedad y cultura griegas. El templo fue un lugar de recogimiento y veneración así como una representación de un navío de guerra griego, de un telar doméstico, y del pueblo (*demos*) –aunque Atenas y las ciudades-estado griegas fueron democracias en un sentido muy limitado–. El pueblo, la gente, estaba representada en las columnas que corrían alrededor del edificio, agrupados en torno a la divina Atena, cuya inmensa estatua se hallaba resguardada en el corazón del Partenón. El telar era representado en las fachadas por el entramado que formaba la posición de las columnas. La embarcación guerrera, era sugerida por la manera en que la *entasis*<sup>1</sup> provocada por las columnas, y la fachada del templo daban la impresión de hincharse como una vela. Para los antiguos griegos, el Partenón no sólo era un hermoso e impresionante templo, sino un signo y un símbolo de todos los valores que fundamentaban su civilización.

De la misma manera que una estructura como el Partenón puede significar, es decir, servir de signo o incluso simbolizar, es decir, apuntar a otros sentidos, una estructura narrativa es capaz de recrear un conjunto de valores, creencias, significados y sentidos, tan extensos, tan complejos o profundos como los que hasta hoy en día representa el fabuloso templo de Atenas. Este estudio sobre la enfermedad como metáfora surgió del interés por descubrir la razón por la cual nuestra cultura descubre o cree descubrir, en este fenómeno determinados valores simbólicos que traduce de las más variadas maneras *como* castigo, *como* redención, *como* mancha, entre muchos otros significados. Al comprender que la enfermedad era expresada *como* algo que en realidad era otra cosa, ajena a su género, pareció evidente que el fenómeno, por lo menos en la esfera

---

<sup>1</sup> (Del lat. *entāsis*, y este del gr. ἔντασις). La **éntasis** es la zona de la columna griega cuya sección posee mayor diámetro. La finalidad de la éntasis es provocar un fenómeno estético y visual, ya que confiere más armonía al fuste y da la impresión de mayor altitud al acercarse a la columna. Glancey, Jonathan. *The Story of Architecture*, pp. 26-27.

conceptual, era explicado y comprendido generalmente como una metáfora, donde la enfermedad era entendida y experimentada en términos de otros eventos o fenómenos.

Este trabajo busca definir el significado metafórico del texto literario narrativo y los medios por los que éste se genera. Para lograr este objetivo recurrimos como marco teórico fundamental al estudio sobre la metáfora que realizó Paul Ricoeur en su libro *La metáfora viva*. En esta obra, el filósofo francés recorre el camino desde la metáfora-palabra a la metáfora-frase y propone una teoría general sobre la metáfora-discurso. Ricoeur analiza y cuestiona las teorías más relevantes que se han desarrollado para explicar y comprender el proceso de la metaforización. Todas estas teorías abordaron específicamente la metáfora en palabras y frases, lo cual proporcionó un punto de partida para este trabajo pero dejaba sin explicación suficiente el proceso que genera la metáfora-discurso de un texto literario narrativo. Nuestra labor ha consistido en integrar al exhaustivo estudio de Ricoeur sobre la metáfora, las consideraciones y particularidades relativas al texto literario narrativo de este mismo autor y algunas otras contribuciones que ayudarán a arrojar luz sobre el problema tratado. Asimismo, pretendemos ofrecer una teoría sobre la transferencia de las propiedades y procedimientos de la metáfora al caso particular de la metáfora-discurso en el mundo narrativo.

La investigación se organizó en cinco partes. Los primeros dos capítulos están dedicados a la comprensión del pensamiento metafórico inmanente al ser humano y a las teorías desarrolladas en torno al funcionamiento semántico de la metáfora centrada en la palabra y la frase. Iniciamos por reconocer que el sistema conceptual humano juega un rol fundamental en la definición que poseemos de la realidad cotidiana. La metáfora tiene presencia constante en muchos órdenes de la vida porque nuestro sistema conceptual es principalmente metafórico, entonces, tanto la manera en la que pensamos como lo que experimentamos y hacemos diariamente participan de esta misma propiedad metafórica. Sin embargo, no tenemos absoluta conciencia de ello. Para confirmar la naturaleza metafórica de nuestros conceptos es preciso examinar el lenguaje. Dado que la comunicación humana está basada en el mismo sistema conceptual que utilizamos para

pensar y actuar, es posible identificar en la materia lingüística las evidencias sobre la naturaleza metafórica del pensamiento.

Apoyados en *La metáfora viva*, se procedió al análisis de las teorías sobre la metáfora, a partir de Aristóteles, quien afirmó que la metáfora permite explicar un fenómeno con mayor vivacidad, ya que no tropieza con los límites de nuestra realidad percibida, sino que proyecta la comprensión de la realidad extralingüística a la realidad intralingüística, y enraíza en la percepción subjetiva para enlazarse con la realidad objetiva. Estas propiedades, reconocidas por Aristóteles y otros especialistas, favorecerían como se examinará en capítulos posteriores, su frecuente uso en el tratamiento del tema de la enfermedad que se presenta como un territorio indomeñado por el hombre, y como todo territorio desconocido necesitaba ser captado a través de la conceptualización, aprehendido mediante la metáfora y dominado por el lenguaje. Para el filósofo griego, y ahora para nosotros, sólo un proceso como éste nos permite comprender lo incomprensible, defendernos ante el terror de lo inexplicable, y peor aún, de lo incontrolable, la enfermedad.

Como hemos señalado, el trabajo comenzó por hurgar en las raíces de la metáfora, en las reflexiones primigenias que sobre ella desarrolló Aristóteles en la *Retórica* y en la *Poética*, para después, lentamente, recorrer el largo camino de las disertaciones que la metáfora ha despertado desde la antigüedad hasta nuestros días. Parecía claro que el término metafórico debía poseer, al menos en teoría, la facultad de mostrar y descubrir ante los ojos las cualidades inconspicuas que el lenguaje ordinario y literal dejaba veladas o bien era insuficiente para revelar en todo su alcance. Esta cualidad de la metáfora es abordada por Paul Ricoeur quien reconoce la forma en la que la metáfora no produce un orden nuevo sino que introduce desviaciones en uno existente y genera a partir de esta operación una *verdad* metafórica. Por lo tanto, la *verdad* que el lenguaje intenta hacer asequible no puede ser entendida en los términos verificativos propios de las ciencias, sino que alude a un proceso que se inscribe exclusivamente en el mundo de la poesía. Si la poesía, a través de la metáfora también comunica una *verdad*, podemos pensar que no se halla del todo alejada de las funciones

de la retórica o en todo caso, las imita: *como si fuera verdad* y propone una nueva visión conceptual sobre el mundo y la realidad.

Una vez examinadas las cualidades específicas de la metáfora exponemos una teoría sobre la configuración específica que toma la metáfora o el proceso metafórico en un texto literario narrativo. Primero establecemos el concepto de metáfora-discurso como una entidad discursiva narrativa que refiere una experiencia estética o ética en términos de otra con la que guarda una relación interna de semejanza. Lo hace mediante una relación particular de los significados y sentidos de los elementos literarios, literales y simbólicos, organizados de una manera funcionalmente semejante a la estructura sintáctica-semántica que da *figura* a una metáfora-frase. A continuación, se estudia el proceso de generación de una metáfora-discurso con base en la organización y estructura narrativos (planos temporales, las configuraciones narratorias, actoriales y espaciales, entre otras posibilidades) que configuran, siguiendo a Ricoeur, la mediación donde la trama desempeña una función de integración (mimesis II) sobre los elementos de la función de imitación (mimesis I), tales como los sistemas semánticos, los sistemas simbólicos y temporales (*Tiempo y Narración*, 129-31). Asimismo, se expone una reinterpretación de la teoría de Ricoeur en coordinación con las propuestas de Northrop Frye y Philip Wheelwright sobre la metáfora conceptual en el discurso donde se redefine el concepto de “redes de enunciados metafóricos” postulado por Ricoeur como la totalidad de las relaciones metafóricas de semejanza que se pueden establecer entre conceptos o sistemas conceptuales y/o simbólicos con base en su disposición artística narrativa dentro de un texto literario. Por último, se establecen las condiciones necesarias y suficientes para considerar que un discurso narrativo configura una metáfora-discurso, ello con el apoyo de las aportaciones de Ricoeur, George Lakoff, Mark Johnson, Northrop Frye y Philip Wheelwright en torno al tema.

Una vez definido el marco teórico sobre los procesos semánticos, simbólicos y narrativos que generan una metáfora-discurso procedemos a presentar en el capítulo 3 los antecedentes culturales, metafóricos y simbólicos, de nuestro caso de estudio, la enfermedad como metáfora. En esta sección abordamos los

sistemas conceptuales metafóricos y simbólicos referidos por tres especialistas, Michel Foucault, Susan Sontag y Paul Ricoeur. El apartado sobre Foucault aborda la historia y usos sociales de la enfermedad y concretamente, sobre la locura. El siguiente, que está dedicado a Sontag, refiere las metáforas sobre la enfermedad más arraigadas y persistentes en la cultura occidental desde el siglo XIX hasta nuestros días. La última sección refiere los estudios realizados por Paul Ricoeur que vinculan el sistema conceptual y simbólico sobre el mal al de la enfermedad en la cultura occidental.

A continuación dedicamos el capítulo 4 a demostrar los esquemas de configuración y operatividad de la metáfora-discurso en tres novelas de autoras latinoamericanas mediante la propuesta de Ricoeur que señala que la develación del significado y el sentido de la metáfora-discurso están supeditados siempre al procedimiento hermenéutico que se realice sobre la obra literaria. Confirmaremos a través de este análisis que el fenómeno de la enfermedad se presenta al hombre quien lo percibe pero no lo abarca en su totalidad. Recurre entonces a la metáfora-discurso con la finalidad de organizar la visión y conceptualización de la enfermedad acentuando algunos detalles y reprimiendo otros. Sin embargo, la emergencia de una significación nueva va más allá de cualquier norma establecida y se puede pensar que es un proceso que surge de la realidad, que se modela en el lenguaje y es devuelta a la realidad transformándola. La selección de un sistema simbólico que permita desplazamientos sémicos que elaboren distintos significados de la enfermedad tiene que ver con la necesidad de encontrar contextos intercambiables donde se manifieste la convergencia de significados y sentidos (Ricoeur, *La metáfora viva* 156). Para el caso de las metaforizaciones de la enfermedad, fue posible identificar sistemas simbólicos que se constituían en sistemas lexicales económicos, flexibles, sensibles al contexto y además capaces de comunicar y expresar la variedad y complejidad de la experiencia humana de la enfermedad. No se trata, sin embargo, de una mera sustitución de nombres, sino de proveer una innovación semántica que enriquezca la descripción de la experimentación del fenómeno, que revele o permita vislumbrar los espacios inabarcables de la enfermedad. La metáfora-discurso de la enfermedad se presentará como metáfora del mal, es decir, una configuración narrativa en la

que la enfermedad se experimentará como mal de acuerdo a los significados simbólicos atribuidos culturalmente al mal según la simbólica propuesta por Ricoeur.

En cada novela fue posible identificar la presencia de una metáfora-discurso generada a partir de las relaciones internas de semejanza entre la enfermedad y el mal que se estableció con base en los símbolos primarios de la mancilla, el pecado y la culpabilidad. En todas las novelas analizadas, estos símbolos aparecen mediatizados no sólo a través de los elementos lingüísticos literales, simbólicos o metafóricos sino también y principalmente por la estructura narrativa (*mimesis/mythos*) que “da cuerpo” o *figura* a estos significados y sentidos a la manera de un modelo que es un instrumento de re-descripción o bien de re-proceso como lo señala Mary Hesse. La estructura narrativa funge como modelo tanto en el sentido de ser un modelo descriptivo a escala de la enfermedad como por el hecho de poder recrear análogamente su funcionamiento. Max Black decía que en este último tipo de modelo, el modelo y el original se asemejan por estructura y no por apariencia. En ese sentido es claro que las novelas no revelan la “verdadera” enfermedad, sino que construyen una metáfora-discurso que penetra, indaga o sugiere mediante una *figura* literaria discursiva (*mimesis/mythos*) la descripción, representación y funcionamiento del fenómeno de la enfermedad, más concretamente, de la enfermedad como origen o manifestación del mal. No hay, como lo señala Hesse, una evidente relación de deducción entre lo que explica y lo explicado pero sí una “conveniencia aproximada” fundada en la relación interna de semejanza entre ambos conceptos.

En las novelas que se analizan encontramos que el principio de metaforización que organiza el significado y el sentido de la metáfora-discurso es el sistema cultural del mal representado en forma sintética mediante la simbólica del mal propuesta por Ricoeur. Es evidente, sin embargo, que el concepto de enfermedad como metáfora no se limita a serlo exclusivamente del concepto del mal e indirectamente de otros conceptos y sistemas conceptuales como aquellos que refieren al peligro, el caos y la muerte. De hecho, puede haber metáforas-discurso de la enfermedad que no reproduzcan estos significados y sentidos.

El análisis literario de las novelas propuestas se orienta primero a identificar las características propiamente narrativas con base en el modelo de Luz Aurora Pimentel expuesto en su libro *El relato en perspectiva*, y algunos de los estudios sobre la narrativa de Gérard Genette señalados en *Figures I* y comentados por el propio Paul Ricoeur en *La metáfora viva*. En segundo término, todos los análisis buscan establecer la relación funcional entre la estructura narrativa y la conceptual-simbólica que produce la emergencia de la metáfora-discurso de la enfermedad. En otras palabras, los análisis y las reflexiones elaborados sobre los textos buscan comprender la manera en que la configuración narrativa (*mimesis/mythos*) coloca en tensión los sistemas conceptuales literales y simbólicos y provee las marcas que durante el acto de la lectura, en la conciencia del lector, producirán la emergencia de un significado y sentido metafóricos.

Como conclusión de los análisis elaborados podemos mencionar algunos de los hallazgos más importantes acerca de los procesos de metaforización en las novelas examinadas. En *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick, la metáfora-discurso de la enfermedad como metáfora del mal se construye con base en el narrador bifurcado que representa metafóricamente al ser escindido de sí mismo por el pecado, elemento fundamental de la simbólica del mal. Esta metáfora se extiende a lo largo del discurso puesto que la voz del narrador es la columna vertebral de la narración. En el nivel semántico también es posible identificar el concepto de la enfermedad como metáfora del mal gracias al símbolo de la mancilla. La conducta y el cuerpo del/la protagonista son frecuentemente mancillados por contravenir normas higiénicas o morales. La mancilla según la simbólica del mal de Ricoeur es la señal de la falta física o moral en la que incurre o incurrió el individuo. Podemos observar en esta novela que las mancillas se atribuyen a la enfermedad que sufre él/la protagonista o los personajes por lo que la enfermedad nuevamente aparece como metáfora del mal. La *figura* de la metáfora-discurso se articula mediante la estructura narrativa en combinación con la selección semántica intencional de los símbolos culturales del mal, la mancilla y el pecado. Ambos elementos son símbolos que se articulan y disponen a lo largo del texto para producir un significado y un sentido de la

metáfora-discurso de la enfermedad como mal, ello gracias a la organización particular de las estructuras lingüístico-semánticas y narrativas del discurso.

Una estrategia distinta es empleada por Cristina Rivera Garza en *Nadie me verá llorar*, novela en la que el modelo narrativo (*mimesis/mythos*) que metaforiza la enfermedad se funda en la perspectiva espacial, y son los espacios diegéticos los que sirven como vehículo para la manifestación o la ausencia de la mancha, símbolo primario del mal. El modelo organizativo taxonómico dimensional abarca tanto los espacios internos como externos y de esta manera representa y recrea la dualidad salud/enfermedad. Esta organización parece confirmar un comentario de Genette quien afirmaba que la literatura moderna prefería el espacio al tiempo y que este tipo de discurso debía interpretarse más como connotación que como denotación<sup>2</sup>. Así pues, las fronteras definidas por el esquema de metaforización empleado por Rivera Garza no sólo distinguen los espacios sino que extienden la metaforización de éstos a metáforas equivalentes que separan los territorios de la razón y de la sinrazón de la misma manera que distinguen la salud y la enfermedad, el bien y el mal. La metáfora-discurso de la enfermedad en *Nadie me verá llorar* emerge de la organización espacial de la novela que permite experimentar la enfermedad como mal o anomalía del espacio<sup>3</sup>. En este caso, los símbolos del mal también marcan los espacios. Éstos pueden representar metafóricamente el pecado, la mancha o la culpabilidad. Cabe señalar, que los valores semánticos atribuidos a los espacios se extienden a sus habitantes.

---

<sup>2</sup> En relación a este comentario de Genette es importante señalar que para él, la diégesis del relato es el universo espaciotemporal que designa el relato y en ese sentido las connotaciones a las que refiere tienen que ver con conceptos proyectados más allá de la historia narrada en la diégesis. «El universo diegético incluye la historia pero alcanza aspectos que no se confinan a la acción, tales como los niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos [...]», es decir, los significados y sentidos que son proyectados por el espacio no son estrictamente literales. (Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 2002, p.11). Paul Ricoeur trata el problema de la denotación-connotación ubicándolo en una discusión de origen positivista que él identifica como la propiedad autorreferencial de la literatura que Genette reconoce. (Véase Ricoeur, P. *La metáfora viva*. p.200-1).

<sup>3</sup> Esta afirmación se basa en la propuesta teórica de Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva* para el análisis de la dimensión espacial de las novelas. Pimentel afirma, siguiendo a Genette, que la descripción espacial es el lugar de la convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo. Nos acogemos a esta afirmación para calificar la calidad moral o física de un espacio y cuando éste no cumple con las cualidades morales o físicas pretendidas en el discurso cultural dominante que presenta el texto, lo calificamos de anómalo. La “anomalía del espacio” es una expresión empleada para designar un punto de articulación entre un espacio diegético proyectado y los sistemas de significación ideológico-culturales que se le superponen en la novela (p.41)

Podríamos hablar de una metonimia espacial donde la enfermedad del espacio se contagia<sup>4</sup>, así como su virtuosidad. La metáfora-discurso de la enfermedad en el caso de *Nadie me verá llorar* se articula simultáneamente en las estructuras narrativas y en los valores semánticos que se atribuyen a espacios y personajes. A través de estos dos elementos, es posible experimentar la enfermedad en términos del mal como corrupción espacial, corporal, física o moral.

Por último, en *Delirio* de Laura Restrepo, la tercera novela que analizamos, la metáfora-discurso de la enfermedad como mal se rige por el principio de metaforización del sistema simbólico del mal dado por los símbolos arcaicos de la mancilla y el pecado que conducen a la experiencia de la alienación. La infraestructura narrativa que sirve de base al principio de metaforización se logra a través una articulación conjunta entre la perspectiva temporal y la perspectiva del narrador gracias a los esquemas de fragmentación y reorganización de la primera y a los esquemas polifónicos de repetición de la segunda. En *Delirio*, la perspectiva del narrador no sólo cambia en forma frecuente sino también abrupta. Los narradores se suceden intempestivamente y esta inestabilidad vocal produce un alto grado de incertidumbre que recrea la misma inestabilidad del discurso delirante, es decir, que la enfermedad se experimenta como inestabilidad vocal que a su vez remite a los símbolos primarios del mal por alienación. Por otra parte, el manejo temporal en esta novela se apoya en la fragmentación, no sólo como recurso de suspenso sino también como valor simbólico y semiótico del desorden, como elemento perturbador y peligroso. La enfermedad se metaforiza mediante el desorden aparente en los planos temporal y narratorial que estructuran la totalidad del discurso narrativo. Por último, en el nivel semántico, la metáfora-discurso de la enfermedad como mal acude al símbolo de la mancilla como marca de la falta. Nuevamente, la enfermedad manifiesta la mancilla o la mancilla señala la enfermedad, en ambos casos la enfermedad se experimenta como la presencia del mal.

---

<sup>4</sup> La enfermedad en este caso se entiende como desviación de la norma impuesta por un sistema ideológico-cultural a la configuración ficcional de un espacio que se entiende como parte de un *corpus* social.

Finalmente, el esquema metafórico de *Delirio* mediatiza los significados de la simbólica del mal a través de una estructura analógica, el mismo tipo de modelaje que se planteó en la novela de Laurent Kullick, con base en la semejanza funcional del padecimiento del delirio esquizofrénico y su recreación mediante las estructuras temporales y narratorias de la novela. La metáfora-discurso de la enfermedad es generalmente representada por la incomunicación entre el personaje y su entorno. Situación que en la metáfora-discurso de las tres novelas se presenta como irreparable.

La metáfora-discurso de la enfermedad como mal hace inteligibles los procesos por los que opera el sufrimiento aun cuando se alejen de una etiología médica, que en general, resulta limitada, abstracta o hermética para proporcionar una explicación suficiente del mal y del sufrimiento que el hombre enfrenta a causa de la enfermedad. La generación de metáforas-discurso como la de la enfermedad surgen de un esfuerzo humano de carácter fenomenológico para ponerse en relación con la realidad fundamental que el lenguaje convencional, el sistema simbólico en su nivel más elemental, no logra abarcar. La edificación de una metáfora-discurso sólo es posible gracias al uso intencional de todos los recursos lingüísticos, simbólicos y narrativos que producen sentido y significado literal, implícito y metafórico. En el caso de este último podemos señalar que la sintaxis que permite la conformación de una metáfora-discurso radica en la configuración literaria construida mediante elementos narrativos, semánticos y simbólicos que permiten la experiencia de un evento o fenómeno en términos de otro con el que guarda una relación interna de semejanza. Esta relación interna de semejanza se regula mediante un principio de metaforización que orienta al lector para que pueda reconocer los valores culturales comunes entre la enfermedad y el mal. El reconocimiento se efectúa a través de una simbólica del mal cuyos símbolos representan indirectamente los significados y sentidos culturales del mal. A partir de Ricoeur podemos concluir que la *mimesis* literaria articulada a través de un *mythos*, es decir, una trama que dispone y organiza los acontecimientos narrados, pone en conflicto o tensión los significados literales y simbólicos explícitos e implícitos en el texto. A partir de esta tensión se genera una metáfora-discurso que se presenta al lector para su concretización en la

conciencia a través de un proceso de comprensión hermenéutico. Estas novelas muestran metáforas-discurso recurrentes en nuestra cultura donde la enfermedad se conceptualiza a través discursos estructurados en términos del mal, es decir, metáforas-discurso de la enfermedad como mal. La persistencia de estos significados y sentidos no impide, sin embargo, que cada obra literaria articule una configuración particular y original de la experiencia del mal en la enfermedad mediante estructuras semánticas y narrativas innovadoras que poseen por ello un valor artístico y estético de metáforas vivas.

En el último capítulo, ampliamos las conclusiones obtenidas en cada análisis y presentamos la reformulación de la teoría de Ricoeur sobre la generación de una metáfora-discurso con base en un sistema de redes de significados metafóricos articulado tensionalmente mediante una configuración narrativa cuyo significado y sentido holístico se obtiene únicamente por un esfuerzo de comprensión hermenéutico. Afirmamos junto con Ricoeur que:

Aptitud para comunicar y capacidad de referencia deben plantearse simultáneamente. Toda referencia es correferencia, referencia dialógica o dialogal. No hay, pues, que escoger entre la estética de la recepción y la ontología de la obra de arte. Lo que el lector recibe no es sólo el sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella. [...] Según la tesis que he defendido en *La metáfora viva* y que me limito a recordar ahora, también las obras literarias aportan al lenguaje una experiencia, y así ven la luz como cualquier discurso. (*Tiempo y Narración I*, 150).

## Capítulo 1. El pensamiento metafórico: las múltiples caras de la metáfora.

### 1.1 El pensamiento metafórico.

La metáfora es para muchas personas un recurso de la imaginación poética, una manifestación extraordinaria del lenguaje. Incluso se le considera una característica exclusiva del lenguaje que no tiene relación directa con el pensamiento o la acción humanos. Sin embargo, la metáfora tiene presencia constante en muchos órdenes de la vida humana distintos al estrictamente lingüístico. De hecho, como George Lakoff y Mark Johnson afirman en su libro *Metaphors we live by*, los conceptos metafóricos que regulan nuestro pensamiento no son un asunto exclusivo del intelecto. Ellos estructuran aquello que percibimos, determinan cómo nos relacionamos con el entorno y con la gente. Nuestro sistema conceptual fundamenta la definición que poseemos de la realidad cotidiana y por lo tanto, determina la manera en la que pensamos, experimentamos y actuamos diariamente. Todo ello participa de la propiedad metafórica (3). Sin embargo, no tenemos absoluta conciencia de nuestro sistema conceptual. En la mayoría de las situaciones cotidianas pensamos y actuamos de una manera más o menos automática que se apega a ciertos lineamientos culturales aceptados. Una manera de confirmar la naturaleza metafórica de nuestros conceptos es examinar el lenguaje común. Dado que la comunicación humana está basada en el mismo sistema conceptual que utilizamos para pensar y actuar, es posible identificar en la materia lingüística las evidencias sobre la naturaleza metafórica del pensamiento. Un ejemplo de lo mencionado lo proponen Lakoff y Johnson con respecto a la metáfora: *discutir es guerra*<sup>1</sup>. Esta metáfora podemos hallarla en el lenguaje cotidiano en expresiones tales como:

Sus reclamos son *indefendibles*

*Atacó cada punto débil* de mi argumento

Sus críticas *dieron justo en el objetivo*

---

<sup>1</sup> argument is war (La traducción es mía)

*Demolí su argumento*

Nunca le he *ganado* un argumento

Si empleas esa *estrategia*, te *aniquilará*

Es importante notar a partir de este ejemplo que no sólo se *habla* de “discutir” en términos bélicos, sino que genuinamente los argumentos se “ganan” o se “pierden” a manera de batallas. Consideramos a la persona con quien discutimos como un verdadero oponente. Atacamos sus posiciones y defendemos las nuestras. Ganamos o perdemos terreno. Planeamos y usamos estrategias. Y si hallamos que una posición es indefendible, podemos abandonarla y tomar otra línea de ataque. Muchas de las acciones que realizamos cuando discutimos están parcialmente estructuradas por el concepto de *guerra*. Aunque no existe una confrontación física, existe una batalla verbal y la estructura de una discusión –ataque, defensa, contraataque, etc.– refleja esto. En este sentido, *discutir es guerra*. En la cultura occidental, esta metáfora estructura nuestra concepción sobre las acciones que realizamos cuando discutimos (4).

En contraste, sugiere Lakoff, consideremos una cultura donde discutir se conceptualizara como una danza donde los participantes son ejecutantes cuya meta es actuar en forma balanceada y estética para producir un efecto de placer. En esta cultura, la gente comprendería las discusiones de una manera muy distinta a la nuestra. Experimentaría, llevaría a cabo y hablaría acerca del acto de discutir de manera diferente. Nosotros, por el contrario no podríamos considerar este evento como una discusión, sino como algo distinto. En conclusión, una forma neutral de describir la diferencia conceptual entre su cultura y la nuestra sería afirmar que nosotros poseemos un discurso estructurado en términos de guerra o bélicos y ellos sostienen un discurso estructurado en términos dancísticos (5).

Con este ejemplo podemos reconocer de manera general cómo se estructura un concepto metafórico lo cual nos permite comprender qué hacemos y cómo lo hacemos cuando discutimos. La esencia de la metaforización de un concepto es entender y experimentar un evento o un fenómeno en términos de otro. (5)

Con base en lo anterior, podemos afirmar que la metáfora no es un acontecimiento exclusivo del lenguaje, y por lo tanto limitado a las palabras o las frases. Por el contrario, la metáfora tiene una presencia fundamental en los procesos del pensamiento humano, que son como lo señalamos antes, frecuentemente metafóricos. Esto significa que el sistema conceptual humano está estructurado y definido metafóricamente y que las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles gracias al sistema conceptual metafórico preexistente en el pensamiento humano.

## 1.2. La metaforización sistemática de un concepto.

La metaforización es básicamente la conceptualización de una cosa en términos de otra con la que guarda una relación interna de semejanza. Cuando se metaforiza un concepto, éste participa de ciertas características del concepto con el que se le relaciona y de otras no, pero esto no significa que el concepto metaforizado pierda sus características originales. Esta propiedad es explicada ampliamente en un capítulo posterior. Sin embargo, para apoyar nuestra afirmación es pertinente citar un ejemplo de Lakoff: “tiempo es dinero”<sup>2</sup>. Para observar cómo se metaforiza el concepto *tiempo* en términos de *dinero* podemos citar expresiones tales como:

*Invertir* correctamente el tiempo

No *desperdicies* el tiempo

¿Me *prestas* un minuto?

Tienes que *administrar* tu tiempo

*Perdí* mucho tiempo cuando me enfermé

Estas expresiones se refieren al tiempo de la misma manera en la que nos referimos al dinero (invertirlo, administrarlo, perderlo, desperdiciarlo) pero además muestran una característica común a ambos términos

---

<sup>2</sup> Time is money (La traducción es mía)

que consiste en considerarlos recursos limitados. Mediante este ejemplo podemos apreciar la manera en la que se establecen vínculos metafóricos que caracterizan a un sistema conceptual coherente y que se reflejan en la expresión lingüística de estos conceptos (7-9). La sintaxis juega en este caso un papel determinante porque configura la selección de significantes y significados que el hablante elige en relación tanto al dinero como al tiempo. Aunque estas metáforas no sean consideradas como “vivas” por haberse asimilado al sistema cultural, es decir, constituir catacresis, ello no obsta para que ejemplifiquen eficazmente el sistema de metaforización que predomina en la cultura occidental y que se manifiesta en sus usos lingüísticos.

Los valores más fundamentales en una cultura serán generalmente coherentes con la estructura metafórica de los conceptos que describen o representan dicha cultura. Una obra que exhiba una configuración distinta sería ininteligible o inaceptable en términos culturales. Asimismo, es importante señalar que toda experiencia metafórica está fundamentada en el cuerpo como experiencia primaria tal como lo señaló la antropóloga Mary Douglas en su libro *Purity and Danger* (Douglas, Mary. *Pureza y peligro*. Trad. Edison Simons. España: Siglo XXI, 1970, 175) y será a través de esta vivencia como el ser humano ordene metafóricamente cualquier otra experiencia. Douglas ejemplifica esta afirmación con la experiencia del peligro sobre el cuerpo propio que constituye la experiencia primaria para realizar posteriormente cualquier otra asociación, explicación o comprensión del peligro, real o imaginario, en sus diversas manifestaciones. A partir de este punto, el individuo extenderá su experiencia a todas las otras esferas de la realidad en las que interactúa. Douglas sostiene que «El cuerpo, tal como hemos tratado de demostrar, ofrece un esquema básico para todo simbolismo» (219).

### 1.2.1. Metáforas espaciales u orientacionales.

Lakoff y Johnson piensan que ninguna metáfora puede ser comprendida o adecuadamente representada sin una base empírica. A este tipo de ordenamiento lo denominaremos **principio de metaforización**. Se trata de una regla de orientación sobre las relaciones metafóricas que pueden establecerse

entre dos conceptos. Para ilustrar esto recurro a un ejemplo propuesto por estos investigadores sobre una metáfora orientacional: “*I’m feeling down*”<sup>3</sup>. Esta frase, se traduciría literalmente como “Me siento bajo” pero cualquier angloparlante competente sabe que su significado usual es “Estoy deprimido”. Llama la atención la elección de la palabra *down*<sup>4</sup> porque ésta obedece a un **principio de metaforización espacial** arraigado en la cultura *up-down* (arriba-abajo) en el cual se asocia a la dirección arriba (*up*) un valor simbólico que se relaciona con la fuerza, con la capacidad de estar en pie, de sostener el peso. Por otra parte, la dirección abajo (*down*) se asocia a la incapacidad de soportar el peso propio o ajeno, a la sumisión, a la postura de abandono del cuerpo –las posturas del sueño, del descanso o la enfermedad–. Por lo tanto, “estar bajo” (*Be down*) se relaciona con aquellas situaciones donde el individuo carece de fuerza física y a partir de esta idea, con la carencia de motivación, es decir, la falta de fuerza emocional o a la incapacidad de sostener una postura emocional que manifieste energía espiritual. El concepto “bajo” (*down*) se metaforiza, es decir, se experimenta como posición espacial que representada en el significante/significado “deprimido” y el principio lógico-lingüístico que sustenta esta metaforización es la experiencia espacial del cuerpo humano arraigada en la cultura lo cual la hace inteligible porque cualquier hablante puede comprender su significado e interpretar su sentido con base en su experiencia vital, aunque cabe señalar que existen culturas con valoraciones simbólicas distintas a la occidental para las que estos valores espaciales podrían ser distintos.

### 1.2.2. Metáforas ontológicas.

Nuestra experiencia física de los objetos y las sustancias provee una base más compleja de la experiencia humana que va más allá de la mera orientación del cuerpo. De hecho comprender nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias nos permite elegir algunas partes de nuestra experiencia y manejarlas como si se tratase de entidades discretas o sustancias uniformes aunque no lo sean. Una vez que identificamos

---

<sup>3</sup> Hoy me siento abajo (La traducción es mía)

<sup>4</sup> bajo

nuestra experiencia como entidad o sustancia, podemos manipularla conceptualmente. Así llamamos montañas, calles, esquinas a ciertos lugares. Requerimos imponer límites artificiales a fenómenos físicos a fin de categorizarlos como fenómenos discretos, y esto lo hacemos porque nosotros mismos tenemos impuesto un límite a nuestro cuerpo. La frontera entre nosotros y el mundo está en nuestra piel. Lo que la piel y el cuerpo contienen, es lo interno, y todo aquello que se encuentra “más allá” de estos, es decir, no contenido, es externo.

Las metáforas ontológicas sirven a varios propósitos. Observemos el siguiente ejemplo de Lakoff y Johnson donde proponen algunas metáforas ontológicas sobre la inflación:

Debemos combatir la inflación

La inflación nos está acorralando

La inflación me enferma (26-27)

En estos casos, ver la inflación como una entidad nos permite referirnos a ella, cuantificarla, identificar aspectos específicos de ella, considerarla una causa, actuar con respecto a ella e incluso, pensar que la entendemos. Las metáforas ontológicas nos permiten manipular racionalmente nuestras experiencias. Otro ejemplo de una metáfora ontológica muy frecuente y necesaria es el que se realiza con el concepto “mente” donde «la mente es una máquina»:

Mi mente no está funcionando hoy.

Su mente está un poco oxidada.

Cada metáfora ontológica es capaz de referirnos a distintos aspectos de aquello que describe lo cual nos permite comprender experiencias diferentes derivadas del mismo objeto o fenómeno. De hecho, las metáforas ontológicas son tan persistentes en la cultura que en muchas ocasiones las percibimos como evidentes y no captamos su carácter metafórico. La razón de esto es que se hallan integradas en nuestro sistema cultural y este modelo define cómo percibimos, pensamos y actuamos.

### **1.2.3. Metáforas de continente.**

En estas metáforas proyectamos nuestra propia estructura física. Los seres humanos nos vemos a nosotros mismos como un continente con una superficie que nos limita y con una orientación dentro-fuera. Movernos de una habitación a otra supone estar “adentro” y pasar “afuera”. Aplicamos esta misma territorialidad a los espacios. Un ejemplo que ofrecen Lakoff y Johnson es el “campo visual”. Éste “contiene” árboles, casas, calles y termina hasta donde la vista alcanza a ver. El campo visual también es un continente y lo expresamos lingüísticamente cuando decimos (29-30):

Lo tengo a la vista

No hay nadie a la vista.

### **1.2.4. Metáforas de eventos, acciones, actividades y estados.**

El uso de metáforas ontológicas comprende también la metaforización de eventos, acciones, actividades y estados. Un evento puede ser contenido: «¿Estás **en** la carrera del sábado?» En este caso la carrera es un continente de participantes. El arranque y la meta son objetos metafóricos y la actividad de correr puede ser vista como sustancia. Un ejemplo coloquial de esto lo hallamos en la siguiente frase: «La corrida estuvo buena». Varios tipos de estados pueden ser conceptualizados como continentes. Por ejemplo (31):

Apenas está saliendo del problema.

Cayó en depresión

Entró en un estado de euforia.

### **1.2.5. La metáfora de personificación.**

En este tipo de metáfora el objeto físico es comprendido en términos de la experiencia humana, de acuerdo a las motivaciones, características y actividades humanas. Por ejemplo:

La vida me ha engañado.

La inflación se come nuestras utilidades.

Su religión le prohíbe tomar alcohol.

El cáncer finalmente lo atrapó.

Este tipo de metáforas ontológicas permiten dar sentido a un fenómeno en términos del mundo humano. Representar algo tan abstracto como la inflación en términos humanos posee un poder explicativo tal que la mayoría de las personas pueden finalmente comprenderla. Sobre todo cuando en su vida cotidiana están sufriendo una terrible merma de su poder económico y nadie puede explicarles realmente que ello se debe a complejos factores económicos y políticos que muy pocos entienden o dicen entender. La metáfora de «la inflación es un adversario» es coherente con la experiencia humana común que de ella se tiene (33-34).

#### **1.2.6. La metonimia conceptual.**

La metáfora y la metonimia conceptuales son procesos diferentes. La metáfora conceptual concibe una cosa en términos de otra. La metonimia conceptual tiene en cambio una función básicamente referencial que presenta un todo mediante una parte. Lo relevante en este caso es la elección de la parte que representará al todo, ya que ésta determina en qué aspecto del todo se pretende enfatizar (36). Lakoff propone los siguientes ejemplos para referirse a una persona a través de su cara o rostro:

Ella es sólo una cara bonita.

Lo hizo con mala cara.

Necesitamos nuevas caras en el programa.

Los sistemas conceptuales de las culturas y las religiones poseen naturaleza metafórica. De hecho las metonimias simbólicas son vínculos esenciales entre la experiencia cotidiana y los sistemas metafóricos coherentes que caracterizan a las religiones y a las culturas. Un ejemplo de esto lo hallamos en una metonimia simbólica cristiana de «la paloma por el Espíritu Santo». (40)

### **1.2.7. El significado parcial de la estructura metafórica.**

La estructuración metafórica de un concepto es necesariamente parcial y ello se refleja en el lenguaje. Lakoff y Johnson proponen el siguiente ejemplo: «las teorías son construcciones». Esta metáfora se emplea en el sentido de que tanto una construcción como una teoría requieren cimientos, metafóricamente hablando, en los cuales sustentarse, sin embargo, una construcción también tiene pisos, techos, habitaciones, corredores, escaleras que una teoría no posee. No obstante una frase metafórica que aprovechara todo el significado atribuido a “construcción” y lo aplicara a una “teoría” podría decir: «Su teoría tiene cimientos, miles de cuartos pequeños y amplios corredores». Esta última metáfora tomaría más elementos de significado para representar una teoría en términos de una construcción pero esta operación alude a un significado y sentido figurados, es decir, se trata de una metáfora no literal. En una metáfora no todos los semas pueden constituir un elemento de semejanza entre dos identidades (52-53). Sólo una parte de este conjunto es utilizada en la formulación de una metáfora conceptual. Hasta el momento hemos referido únicamente expresiones metafóricas que se usan convencionalmente en el sistema conceptual metafórico de la cultura occidental. La mayoría de las metáforas conceptuales de uso convencional muestran esta aplicación limitada de semas comunes. Un ejemplo lo podemos observar en la siguiente frase: «la falda de la montaña». Esta frase designa la parte baja de los montes o las sierras y acude a la semejanza entre la parte inferior de la geografía de las montañas y la forma de la prenda de vestir. Sin embargo, esto no implica que también tengan un significado definido la blusa, el zapato o el sombrero de la montaña. El empleo y la interpretación de estos usos no convencionales sí representarían una reelaboración del sistema conceptual cultural. Paul Ricoeur considera “muertas” a este tipo de metáforas (la afirmación también es metafórica) por su repetición y falta de novedad, mientras Lakoff y Johnson las consideran “vivas” ya que contienen significado y sentido que es vigente y actualizable por cada hablante de la lengua. No aceptan que el hecho de encontrarse fijadas en el habla y lengua convencional las “mate” (54-55).

### **1.2.8. Las metáforas estructurales.**

Hasta ahora hemos hablado de que una gran parte de nuestra comprensión del mundo se realiza, al menos parcialmente, en términos metafóricos. Incluso hay quien opina que sin el uso corriente de las metáforas no podríamos comprender casi nada. También hemos hablado de que la creación de una metáfora obedece básicamente a la conceptualización de una cosa en términos de otra con la que guarda una relación interna de semejanza y esta similaridad está regida por un principio de metaforización que es, en general, una regla de orientación sobre las relaciones que pueden establecerse entre dos conceptos. Así establecimos como ejemplo fundamental la experiencia espacial del cuerpo ubicado en el espacio terrestre. Las direcciones arriba-abajo, adelante-atrás, cerca-lejos tienen sentido en la tierra, donde los cuerpos se hallan sujetos a la gravedad terrestre. En un espacio libre de gravedad muchas de estas nociones no tendrían significado o sentido, así pues nuestra conceptualización espacial representa la forma en la que vivimos el espacio, aunque el espacio, en otros ambientes, pueda ser definido de otras maneras. En otras palabras, el espacio real está conceptualizado en los términos del espacio metafóricamente estructurado, es decir, conforme la idea que poseemos de lo que es el espacio o de lo que “debiera” ser. Esta es una propiedad muy importante de las metáforas emergentes, aquellas que se desprenden de la realidad física fundamental, porque su significado opera en dos direcciones. La experiencia espacial nos lleva a crear una estructura metafórica que aplicamos a fenómenos distintos del espacio pero que en su forma abstracta aplicamos a cualquier situación donde el espacio real se presente. De esta manera, un astronauta intentará aplicar los términos arriba-abajo aun en un ambiente sin gravedad.

No sólo la experiencia física estructura nuestro pensamiento, también la experiencia cultural juega un papel fundamental en la forma en que estructuramos nuestras percepciones del mundo. Los prejuicios culturales, los valores y las actitudes no son sólo elementos que superpongamos a nuestras experiencias, como si éstas fuesen virginales e inmunes a cualquier influencia, sería más apropiado decir que experimentamos el mundo a través de ellos.

Para explicar lo anterior, Lakoff y Johnson toman como ejemplo las experiencias emocionales, que si bien en alguna medida son percibidas a través del cuerpo, la codificación de su percepción se realiza a través de los sistemas conceptuales culturales. Algunas emociones, como todos sabemos, pueden ser muy confusas incluso indescriptibles verbalmente. Esta imprecisión puede resolverse gracias a una metáfora estructural que establece una correlación sistemática entre nuestras emociones y nuestras experiencias motrices o nuestros conceptos sobre el bienestar (57-58). Así, estar feliz se asemeja a estar en posición erecta, firme, a estar saludable, en control, vivo. Todos estos conceptos forman una red metafórica con base en un principio de metaforización sobre el bien que reúne los campos de las experiencias espaciales, corporales y motrices que permiten explicar una experiencia –la felicidad– que no está claramente definida. La explicación se sustenta en términos que son, en la experiencia humana, más precisos, como estar en pie, estar vivo, etc. Esta comprensión de un fenómeno es la finalidad de toda metáfora, como lo señalara Aristóteles.

Las metáforas estructurales no sólo permiten elaborar un concepto con mayor precisión sino que también proporcionan los medios para enfatizar un aspecto específico y concreto de aquello que se explica al tiempo que se ocultan o desvanecen momentáneamente pero no se pierden definitivamente. Las metáforas estructurales proveen un medio extraordinariamente eficiente para destacar determinados aspectos o características de una experiencia dejando en segundo plano aquellos que no resulten relevantes en determinados contextos.

Las metáforas estructurales, como ya mencionamos, no emergen exclusivamente de la experiencia física natural, también provienen de nuestra cultura. Un ejemplo muy claro lo proporcionan Lakoff y Johnson mediante las metáforas «El trabajo es un recurso» y «El tiempo es un recurso» (66). Estas metáforas son tan recurrentes en la cultura occidental que ni siquiera las percibimos como tales, sin embargo, son producto del pensamiento y la forma de vida de las sociedades industrializadas occidentales. Ambas son metáforas ontológicas donde el trabajo y el tiempo se consideran entidades o sustancias. Por lo tanto, pueden ser cuantificadas y valoradas en términos monetarios. Tanto el tiempo como el dinero pueden ser “utilizados”

con propósitos determinados. Sin embargo, estas metáforas no son universales. Hay sociedades en las que no tienen significado o sentido porque sus sistemas conceptuales no atribuyen estas características ni al trabajo ni al tiempo. En la cultura occidental emergen de manera “natural” por nuestro sistema conceptual utilitarista que busca atribuir valor monetario a todas acciones, cuantificar ese valor y negociar con él. La sociedad occidental moderna está obsesionada con medir todos los aspectos de la vida y la experiencia humanas por eso es normal que las metáforas sobre el tiempo y el trabajo destaquen este interés y oculten otros aspectos del tiempo y del trabajo que no resultan relevantes para este tipo de sociedad y cultura. Lakoff y Johnson ironizan sobre este ejemplo cuando señalan que en nuestra cultura incluso el “tiempo libre” es un recurso, es decir, algo que puede ser cuantificado, utilizado, valorado, ahorrado, desperdiciado, etc. (67).

### **1.3. La *Gestalt* metafórica.**

Algunas teorías sobre el significado sostienen que el fenómeno semántico puede ser descompuesto y analizado a través de sus componentes primitivos. Lakoff y Johnson piensan que estas teorías asumen incorrectamente que los conceptos básicos no pueden ser descompuestos en elementos primitivos. Para probar esto, recurren al concepto “causalidad”. Consideran que es un concepto básico de la organización humana de las realidades físicas y culturales. Sostienen que la causalidad no es un concepto básico primitivo imposible de descomponer. Sugieren que la causalidad puede comprenderse mejor como una *Gestalt* experiencial. Opinan que una comprensión apropiada de la causalidad requiere que se le considere como una agrupación de otros componentes, una *Gestalt*, que para los seres humanos aparenta ser más básica que sus partes.

Lakoff y Johnson analizan el caso de la “causalidad” a partir de la teoría de Piaget. Los infantes, explican, aprenden el concepto de causalidad cuando se dan cuenta de que pueden manipular objetos. Arrojan cucharas, jalan sus cobertores, tiran sus biberones y juguetes, etc. Entienden que son agentes que actúan sobre objetos generalmente a través de una acción motriz, y que el cambio que provocan en el objeto es

perceptible. Este tipo de manipulaciones se extienden a otras actividades de la vida cotidiana, donde es posible identificar el sentido fundamental de la causalidad: apagar o prender interruptores, abrochar los botones de un saco, abrir o cerrar puertas, etc. Aunque todas estas acciones son distintas, comparten entre ellas las características fundamentales originalmente atribuidas por la mente humana a la causalidad. De acuerdo a Lakoff y Johnson, estas características son prototípicas o paradigmáticas (70).

Las características prototípicas o paradigmáticas de la causalidad se relacionan directamente con la manipulación de un objeto por un agente. Lakoff y Johnson utilizan el término “prototípico” en el sentido que le atribuyó Rosch en su teoría de la categorización humana. Sus experimentos mostraron que los seres humanos categorizamos los objetos no en términos teóricos sino mediante prototipos o aspectos familiares. Citan el ejemplo del prototipo de un pájaro como un animal pequeño que tiene alas cubiertas de plumas y que vuela y canta. Es evidente que los avestruces y los pingüinos no corresponden a este modelo aunque son aves, es decir, no son prototípicos. Sin embargo, la mayoría de las aves sí corresponde al prototipo porque presenta suficientes características comunes con él, así que es posible emplear este prototipo con un medio de categorización (70).

Las características que conforman un prototipo se experimentan con tanta frecuencia que constituyen una *Gestalt*, es decir, un complejo de propiedades que ocurren simultáneamente pero que fenomenológicamente son un todo más básico que si se presentarán en forma separada. Existen algunos eventos que comparten sólo algunas características o propiedades de un prototipo pero éstas son suficientes para producir una semejanza interna que posibilite una metáfora o un proceso de metaforización. Por el contrario, cuando la semejanza es insuficiente no podrá percibirse una relación de semejanza interna (70-76).

Un concepto como la causalidad que puede percibirse en muchas instancias se transforma en una idea relativamente estable, arraigado en nuestra cultura y empleado en forma más o menos precisa en el lenguaje. Los conceptos estables ofrecen una estructura adecuada para construir los conceptos metafóricos. De esta

manera, un concepto como la causalidad es a la vez holístico, analizable en sus propiedades y capaz de un amplio rango de aplicación, mucha de ella, metafórica (76).

#### **1.4. La multidimensionalidad de la experiencia y las *Gestalts* experienciales.**

Para analizar a detalle qué implica una estructura metafórica, es preciso primero establecer cómo logra una experiencia o serie de experiencias obtener coherencia por medio de una estructura. Para esto, regresaremos a uno de los primeros ejemplos que se mencionaron de Lakoff y Johnson en este capítulo: “discutir es guerra”.

Partiremos de la noción de conversar. Una conversación involucra al menos dos personas que hablan entre sí alternando turnos. Generalmente, uno de los hablantes inicia la conversación tratando un tema. Ambos se expresan en torno a él y colaboran para desarrollarlo. Una conversación tiene como propósito general la interacción social afable. En este proceso pueden identificarse en su estructura varias dimensiones: los participantes, los parlamentos o intervenciones de cada participante, las fases (introducción, desarrollo de uno o varios temas, las conclusiones, la despedida), la secuencia, la respuesta de un participante a los argumentos expuestos por el otro (80).

En este ejemplo Lakoff y Johnson identifican al menos seis dimensiones de la estructura de una conversación y a partir de ellas veremos cómo se transforma en una discusión que metafóricamente se experimenta como una batalla. Esto ocurre cuando el proceso normal de la conversación que se rige por una actitud de tolerancia y cooperación cambia porque uno de los hablantes o ambos tienen la necesidad de imponer su punto de vista. Una de las dimensiones de la conversación normal es sustituida por una actitud que corresponde a un propósito de guerra o batalla, imponerse sobre otro. De ahí que la visión del otro cambie de ser un colaborador a ser un oponente. Otra dimensión de la conversación, la de los participantes, cambia a la de oponentes o rivales. La estructura de la conversación toma al menos dos dimensiones de la estructura de la guerra y los participantes ajustan sus conductas a los nuevos propósitos. Lingüísticamente podemos observar los ajustes de estas dimensiones en metáforas-frase como las que se listan a continuación:

*Atacó* mi argumento.

Nunca *ganarás* la discusión.

Se *retiró* de la discusión sin dar pelea.

Comprender una discusión como una batalla implica superponer parte de la estructura multidimensional del concepto “guerra” a la estructura del concepto “conversación”. Las *Gestalt* experienciales se caracterizan por sus estructuras multidimensionales las cuales permiten organizar experiencias como entidades estructuradas completas (81). La *Gestalt* del concepto “conversación” se comprende en términos de la *Gestalt* del concepto “guerra”. En este punto es donde podemos afirmar que surge la metáfora de “discutir es guerra”, donde discutir es el término lingüístico relativo a la conversar que tiene una relación interna de semejanza con una batalla que es el término lingüístico relativo al mismo campo semántico que guerra. De esta manera se construye la metáfora-frase.

Estructurar nuestra experiencia vital en términos de *Gestalt* multidimensionales nos permite dotarla de significado coherente. Si experimentamos una discusión como una guerra, esta metáfora nos permite elaborar una representación más exacta y precisa de nuestra percepción así como de las acciones características involucradas en el evento (81).

Por otra parte, en la superposición de las *Gestalt* experienciales de “discusión” y “guerra” sólo algunos elementos relevantes son destacados. Otros, tanto de un término como de otro, se relegan a un segundo plano o se utilizan sólo en el sentido metafórico del que hemos hablado. Es evidente que hay aspectos de la guerra que no es posible asociar literalmente a una conversación y viceversa. De esta manera, la expresión metafórica revela y oculta simultáneamente mostrando un aspecto que es pertinente al contexto donde el significado de la metáfora se actualiza.

Es evidente que el pensamiento metafórico humano ha encontrado expresión en muchos ámbitos, entre los cual destaca el lingüístico y a partir de éste el arte literario. El lenguaje literario es un área donde tradicionalmente se ha cultivado el uso de la metáfora, en buena medida porque en la esencia de la literatura

se halla el propósito de la creación y renovación de la significación y el sentido de la condición humana. No obstante, antes de proceder a un estudio de la metáfora en el texto literario, y en el caso específico de la narrativa, consideramos indispensable abordar los estudios sobre la metáfora desde la antigüedad hasta nuestros días a fin de entender nuestra progresiva comprensión de la creación de significado a través de la metáfora lingüística y su funcionamiento concreto en la palabra, la frase y finalmente, en el discurso.

## **1.5. Enfoques semánticos sobre la palabra y la frase.**

### **1.5.1. Aristóteles: Una teoría nominal de la metáfora.**

Es claro, que el origen de la metáfora reside en el lenguaje y que las teorizaciones que sobre ella se han elaborado intentaron reconocer los procesos por los cuales se produce. Por lo anterior, hemos fundamentado este trabajo en la obra erudita de Paul Ricoeur, *La metáfora viva*. Este texto realiza un análisis histórico de los estudios sobre la metáfora para soportar la aproximación de este autor que enlaza la metáfora efectiva en la palabra y la frase con su desempeño e interpretación en el ámbito del discurso.

Ricoeur sitúa su punto de partida en el pensamiento aristotélico, concretamente, en los trabajos que el filósofo griego realizó en lo concerniente a la retórica y a la poética. En cuanto a la primera, destacó que fue la *techné* que hizo al discurso consciente de sí mismo y centró su objetivo en lograr la persuasión mediante estrategias concretas (16). Consideramos junto con Ricoeur que el discurso narrativo en efecto construye estructuras persuasivas de índole ficcional. En cuanto a la poética, Aristóteles la definió como el arte de componer poemas, principalmente trágicos (20) e insistió en que la poesía no es elocuencia, sino que tiene por objetivo la purificación de las pasiones del terror y de la compasión. Poesía y retórica, según Aristóteles, se desarrollan en universos de discurso distintos. Sin embargo, en la metáfora se da un fenómeno peculiar porque su estructura se constituye de una operación de traslación del sentido de las palabras, que busca la elocuencia de la palabra a la vez que se emplea con fines poéticos. Su objetivo es primordialmente mimético y busca componer una representación esencial de las acciones humanas; es decir, mostrar la verdad a través

de la ficción, del *mythos* trágico (20). Por lo tanto, subraya Ricoeur, habrá una única estructura de la metáfora, pero con dos funciones: una retórica y otra poética (20). Esta afirmación es el punto de partida de esta investigación ya que pensamos que estos campos en realidad no son excluyentes y pretendemos comprender la relación funcional entre ellos.

El hecho de que la metáfora oscile entre los campos de la retórica y la poesía ofrece la posibilidad de que un lector la suponga como prueba verosímil e incluso como persuasión siendo que aquello es solamente mimético. Esto explicaría por qué una situación ficticia es tomada por auténtica, aunque no lo sea. Quizás el lector no puede distinguir la intencionalidad en un primer momento, y aquello que es fingido se crea verdadero, en el sentido de la lógica filosófica. Este es el caso de la enfermedad, donde la representación metafórica ocupa para muchas personas el lugar de la prueba científica gracias a su carácter retórico que la dota de cierto poder persuasivo. Si es posible que una representación metafórica persuada, sería muy difícil distinguir sus límites, si es que los tiene. El efecto persuasivo de la metáfora se debe principalmente a su propiedad de presentar las cosas con mayor viveza que las formas lingüísticas convencionales o llanas. La definición que presenta la *Poética* establece que: «La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designe otra, en una traslación de género, o de especie a especie, o según una analogía» (cit. en Ricoeur 21). Aristóteles también reconoció el vínculo entre la poética y la retórica no a nivel de discurso, sino a nivel de un segmento del discurso, el nombre. (22) Éste quedó entonces definido como «sonido complejo dotado de significación». Este núcleo semántico va a servir de apoyo para definir la metáfora como traslación de la significación de los nombres (23). Hoy diríamos que se trata de la unidad semántica básica (23). No obstante, en opinión de Ricoeur, los elementos que conectan al nombre con el discurso desplazaron posteriormente el centro de gravedad de la teoría sobre la metáfora hacia la frase y el discurso (23). Aristóteles por su parte comprendió que la metáfora es algo que afecta al nombre y al vincularla sólo a éste o a la palabra y no al discurso, dio a la historia poética y retórica de la metáfora una orientación que duraría varios siglos. Desafortunadamente, al confinar la metáfora a las figuras de palabras dio lugar a una rigurosa taxonomía que

ignoraré la interacción entre la palabra y el discurso que opera a todos los niveles estratégicos del lenguaje: palabras, frases, discursos, textos, estilos (26).

Paradójicamente, Aristóteles mismo define la metáfora en términos de movimiento (epífora) con lo que la palabra “metáfora” es de hecho metafórica porque se toma de un orden distinto al suyo. La epífora de una palabra se describe como una especie de desplazamiento desde... hacia.... Es un proceso que afecta al núcleo semántico no sólo del nombre y del verbo, sino de todas las entidades del lenguaje portadoras de sentido y se refiere al cambio de significación en cuanto a tal. (26-27). El término metáfora se aplica a toda transposición de términos. Un nombre se traspone a otro que Aristóteles llama extraño (*alotrios*), es decir, «que... designa otra cosa» (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 27), «que pertenece a otra cosa» (cit. en Ricoeur 27). La transposición se opone al nombre corriente, y da pie a una teoría general de las «desviaciones» (28) ya que siempre es posible determinar el extraño terreno de donde procede la metáfora. (29) La idea aristotélica de *alotrios* tiende a relacionar tres ideas distintas: la de **desviación** con respecto al uso ordinario, la de **préstamo** de un campo de origen y la de **sustitución** con respecto a una palabra ordinaria ausente, pero disponible (32). Dicha sustitución opera bajo la regla de la metáfora proporcional: B es a A como D es a C (32).

Con respecto a lo anterior, algunos autores anglosajones oponen la teoría de la interacción a la de la sustitución. La metáfora, opinan, es doblemente extraña porque hace presente una palabra tomada de otro campo, y porque sustituye a una palabra posible, pero ausente. Así ocurre que los ejemplos de desplazamiento de sentido son tratados muchas veces como ejemplos de sustitución (31). En respuesta a esto, Ricoeur propone las siguientes hipótesis interpretativas. En la primera afirma que hacen falta siempre dos ideas para hacer una metáfora. Para afectar a una sola palabra, la metáfora tiene que alterar todo un sistema mediante una atribución aberrante. Al mismo tiempo la idea de trasgresión categorial permite enriquecer la de desviación que parece estar implicada en el proceso de transposición (34). La segunda hipótesis plantea que la idea de trasgresión categorial, entendida como desviación en relación con un orden lógico ya

constituido, es decir, como desorden en la clasificación por la metáfora «nos instruye y nos enseña a través del género» (34). A este respecto, Max Black señala que la relación establecida entre modelo y metáfora, es decir, entre un concepto epistemológico y un concepto poético, se opone a la reducción de la metáfora a un simple «adorno» (35). La metáfora, afirma, comporta una información que «re-describe» la realidad. Podríamos incluso agregar, que la relación entre la metáfora y el modelo es que ambos desarrollan, o pueden desarrollar, un aparato funcional de representación de un proceso o de una estructura.

La trasgresión categorial sería entonces un intermedio de deconstrucción entre descripción y redescipción (35). La metáfora no engendra un orden nuevo si no es en cuanto produce desviaciones en un orden anterior. La idea de una metafórica inicial destruye toda oposición entre lenguaje propio y lenguaje figurado, entre ordinario y extraño, entre el orden y su trasgresión; y sugiere la idea de que el orden mismo procede de la constitución metafórica de campos que son los que dan origen a los géneros y a las especies que ocurre como un proceso natural de la configuración de un lenguaje. La hipótesis central podría resumirse a que la «metafórica que vulnera el orden categorial es también la que lo engendra» (36). Esta idea me parece central en la creación o la re-creación de nuestra concepción del mundo porque la metáfora modela el orden de éste y se presenta al lector como la vía del descubrimiento no sólo de los significados sino de la posibilidad de hacer inteligibles los procesos por los que opera dicho orden. Para nuestro caso de estudio, la enfermedad, difícilmente ésta puede ser descrita en términos corrientes fuera de la terminología médica que es la que creó un lenguaje específico para este fin. Pero la enfermedad afecta todos los aspectos de la vida y no puede confinarse a los simples aspectos médicos, de ahí, que sobre este nombre se ejecuten las metaforizaciones que permiten la aprehensión del fenómeno.

La metáfora se asemeja a la comparación, sin embargo, el rasgo esencial de ésta es, en efecto, su carácter discursivo. La simplicidad de la comparación contrasta con la complejidad de la proporción de cuatro términos, que desemboca en la metáfora proporcional: «El escudo es la copa de Marte». Para Aristóteles, la ausencia del término de comparación en la metáfora no implica que sea una comparación

abreviada sino por el contrario, que la comparación es, en realidad, una metáfora desarrollada (40). La comparación dice «esto es como aquello»; la metáfora «esto es aquello». La utilidad de la comparación es clara, pues si el poeta escribiera sólo con palabras no ordinarias, su escritura resultaría un enigma compuesto por la combinación de metáforas. La desviación que afecta al uso de los nombres procede de la desviación misma de la atribución. Lo que se llamó en griego *para-doxa*, es decir, la desviación con respecto a la *doxa* anterior (42). El arte de la metáfora consiste siempre en una percepción de semejanzas que de alguna manera norma las posibilidades de la desviación. La semejanza actúa tanto en la comparación como en la metáfora, pero en ésta última sin enunciarla. La superioridad de la metáfora sobre la comparación: es que la primera es más densa y breve. Tiene además la capacidad de sorprender y proporcionar una instrucción rápida (52). La metáfora «hace imagen (literalmente: pone ante los ojos)» [...] da a la captación del género esa coloración concreta que los modernos llamarán estilo gráfico, estilo figurado. En general, afirma Ricoeur, la metáfora describe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto (53).

El carácter de toda metáfora consiste en mostrar, en «hacer ver» y por lo tanto, es responsable de «hacer aparecer» el discurso. «Poner ante los ojos» y «significar las cosas en acción» (65), no es una función accesoria de la metáfora, sino lo propio de la figura. De este modo, la metáfora puede asumir el momento lógico de la proporcionalidad y el momento sensible de la figuratividad (53). No obstante, Aristóteles insiste en que en el discurso poético prevalece un deseo de agrandar que supera a la preocupación por conseguir la persuasión o mostrar la prueba: «Efectivamente, los discursos escritos producen mayor efecto por su estilo que por su pensamiento» (50). La subordinación de la *lexis* (elocución) al *mythos* coloca la metáfora al servicio del «decir», del poematizar, que se realiza no a nivel de la palabra, sino del poema completo. Además la subordinación del *mythos* a la *mimêsis* proporciona al procedimiento de estilo un objetivo global, comparable al de la persuasión retórica (61).

La metáfora, considerada formalmente como desviación, no es más que una diversificación del sentido que caracteriza la doble tensión entre la imitación y la realidad; la invención de la trama, su

restitución y elevación (61). Este mismo proceso puede identificarse en la elevación de sentido realizada por el *mythos* a nivel poema, y por lo tanto, la elevación de sentido realizada por la metáfora a nivel palabra, debería indudablemente hacerse extensiva a la *catharsis*, que podríamos considerar como una elevación del sentimiento, semejante al de la acción y al del lenguaje. El poema imita y representa acciones humanas «como eran o son realmente, o como se dice o se cree que son, o como deben ser» (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 63). De lo anterior cabe preguntarse si no acaso ocurre lo mismo con concreciones/abstracciones tales como la enfermedad. Digamos que el concepto de la enfermedad tiene una parte objetiva que es la que se restituye; pero a la vez también contiene una parte ficcional que es posible inventar o interpretar, “elevar”, incluso fuera de proporción gracias al lenguaje metafórico como observaremos más adelante en el capítulo dedicado a los análisis de tres novelas.

### **1.5.2. Del tropo a la metáfora-frase.**

Los trabajos de Fontainer ofrecieron las bases para una taxonomía de los tropos. El enfoque de su obra es propiamente semántico y procede del reconocimiento de la frase como primera unidad de significación. En este caso, la metáfora es considerada un tropo, una desviación que afecta a la significación de la palabra; y en segundo lugar se le considera un hecho de predicación, es decir, una atribución insólita a nivel discurso-frase (67). Este apartado examina el proceso de predicación que conduce de la metáfora-palabra a la metáfora-frase.

Como se mencionó previamente, la metáfora reclama más bien una teoría de la tensión que una teoría de la sustitución porque el proceso que consiste en dar a una cosa el nombre de otra revela en realidad una operación predicativa (71). Todo lo que se puede decir de las palabras proviene de su «correspondencia con las ideas» (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 71) Hablar de ideas y de palabras, es hablar dos veces de ideas: una, de las ideas en sí mismas, y otra, de las ideas en cuanto «representadas por las palabras». (cit. en Ricoeur 73). Existen los signos de las ideas de objeto y los signos de las ideas de relación. Al primer grupo

pertenecen el nombre, el adjetivo, el participio, el artículo y el pronombre. El nombre corresponde a la idea sustantiva (73). Al segundo grupo pertenecen el verbo, la preposición, el adverbio y la conjunción. El verbo **ser** indica una relación de coexistencia entre una idea sustantiva cualquiera y otra concreta o adjetiva (73).

Las palabras al corresponder con ideas, están dotadas de sentido que es lo que una palabra nos hace entender, pensar y sentir por su significación; y su significación es lo que ella significa, es decir, aquello de lo que es signo (74). Pero la palabra sentido también es aplicable a toda una frase, e incluso a todo un discurso (cit. en Ricoeur 74) Por otra parte, «la proposición sólo es una frase cuando, con una determinada construcción, expresa un sentido completo acabado» (cit. en Ricoeur 74). En este estudio consideraremos que toda metáfora posee tanto un significado como un sentido. Entendemos el primero como el valor semántico básicamente signico, y el segundo, como el modo particular de entender algo como producto de una interpretación subjetiva y temporal, o bien, como la orientación asumida con respecto a un determinado punto de referencia o a partir de una estructura lingüística literaria. El sentido y el significado son en nuestra opinión atribuciones complementarias, no excluyentes.

Sólo una visión global de la proposición permite distinguir el sentido objetivo, el literal y el espiritual o intelectual. El primero constituye el sentido mismo de la proposición que se funda en las palabras tomadas al pie de la letra y entendidas según su acepción en el uso ordinario del lenguaje (cit. en Ricoeur 57). El sentido espiritual, indirecto o figurado, de un conjunto de palabras es aquel que el sentido literal hace nacer en la conciencia por las circunstancias del discurso, por el tono de la voz o por la conexión entre ideas expresadas y las implícitas (cit. en Ricoeur 75). El sentido literal que no se funda más que en la misma palabra ya que es lo propio o primitivo, lo tropológico (cit. en Ricoeur 75). El sentido tropológico extensivo es el que se logra al encontrar un sustituto para alguna palabra que falta en la lengua para expresar una idea específica (cit. en Ricoeur 75). De lo anterior se puede afirmar que la frase es la única que presenta un «sentido completo y acabado» (cit. en Ricoeur 76) y por lo tanto, la entidad considerada como fundamento de la empresa taxonómica no es el tropo, cuya dependencia de la palabra hemos comenzado a percibir, sino la

figura, que hace referencia indistintamente a la palabra, al enunciado-frase o al discurso. Si aceptamos que las construcciones lingüísticas expresan sentido, parece pertinente considerar que también expresan significado. Los elementos aislados no pueden alcanzar el nivel de significación y de sentido que logra el conjunto. Esto mismo podemos afirmarlo para las edificaciones literarias recurriendo a una metáfora arquitectónica de la obra literaria.

Para Gérard Genette, en su *Introducción* al tratado de Fontanier, el interés principal de esta obra estriba en la reunión de tropos y no-tropos bajo la noción de figura (Ricoeur 76). Las figuras del discurso son las formas, los rasgos o los giros por los que el discurso, en la expresión de las ideas, de los pensamientos o de los sentimientos, se aleja más o menos de la posible expresión sencilla y común (cit. en Ricoeur 77). La figura, como la epífora en Aristóteles, sólo se expresa por medio de metáforas; las figuras son al discurso lo que el cuerpo a los contornos, los rasgos, la forma exterior; «el discurso aunque no es un cuerpo, sino un acto del espíritu, tiene, sin embargo, en sus diferentes maneras de significar y expresar, algo análogo a las diferentes formas y rasgos que vemos en los cuerpos verdaderos» (cit. en Ricoeur 77). La metáfora es una figura y la palabra “figura” es a su vez una palabra metafórica (Ricoeur, *La metáfora viva* 77). ¿Es entonces, la figura una equivalencia de la estructura? Podemos considerar que tanto la figura como la estructura son los medios para hacer inteligible un significado y un sentido.

Por lo menos la noción de desviación de significado es indiferente a la extensión de la expresión, sea ésta una palabra, una frase o un discurso (78). El uso libre y no forzado supone, que las expresiones queden desviadas de su sentido propio o primitivo, es decir, que se tomen «una acepción momentáneamente prestada pero no definitiva» (cit. en Ricoeur 78). «La figura, comenta Genette, sólo existe en cuanto se le puede oponer una expresión literal; el criterio de la figura es la sustitución de una expresión que el retórico debe poder restituir mentalmente, si es que quiere hablar de figura, por otra expresión (palabra, grupo de palabras, frase o incluso grupo de frases» (78). Este carácter paradigmático se extiende progresivamente de la palabra a la frase, y al discurso, es decir, a las unidades sintagmáticas cada vez más amplias (78).

Fontainer clasifica la metáfora entre los tropos de una sola palabra o tropos propiamente dichos (79) por lo que su tratado parece dividido entre dos planteamientos: uno que eleva la figura al rango de unidad típica, y otro garantiza un puesto clave a la idea y, por tanto, a la palabra y al tropo (80). Fontanier asegura que el sentido tropológico puede ser libre o extensivo y puede llegar a convertirse en una significación forzosa y casi tan propia como la significación primitiva (cit. en Ricoeur 80). Las palabras o frases inventadas pueden adquirir un sentido tropológico o transformarse en catacrexis con base en su “acontecer”. El tropo no es la relación en sí misma; la relación es la causa del acontecer del tropo (81). No se es, sino se es como, idea que revisaremos en capítulos posteriores. Aristóteles trata la metáfora como género y no como especie. La metáfora de Aristóteles es el tropo de Fontainer (81).

Fontanier se precia de haber dado una teoría exhaustiva de las relaciones entre ideas, al distinguir las relaciones de correlación o correspondencia, las relaciones de conexión y las relaciones de semejanza; las tres clases de tropos –metonimia, sinécdoques y metáforas– «tienen lugar» en virtud de estas tres clases de relaciones (82). Sin embargo, la metáfora incide en muchos campos pues entran en su dominio no sólo el nombre, sino también el adjetivo, el participio, el verbo y, en fin, todas las clases de palabras. La traslación del nombre fuera de su especie es una atribución que requiere una frase entera (cit. en Ricoeur 83). En todos los ejemplos, la metáfora no nombra, sino que caracteriza lo ya nombrado pero lo importante es que la semejanza opera en el orden «de la opinión recibida» (Ricoeur, *La metáfora viva* 84). Mientras que las conexiones y las correspondencias son principalmente relaciones entre objetos, las semejanzas son, sobre todo relaciones entre ideas. Este segundo rasgo confirma el anterior; la caracterización, distinta de la denominación, procede por aproximaciones en la opinión, es decir, en el juicio (84). De este argumento se puede afirmar que la metáfora se “resuelve” en la situación, es en otras palabras, un devenir, no una definición (un nombre). La metáfora puede ser un devenir como lo es el texto narrativo, que en su transcurrir temporal revela o deviene en una representación ficcional de la realidad donde como hemos señalado el *mythos* su supedita al proceso de la *mimêsis*.

La semejanza se basa en el carácter de las cosas dentro de la opinión. Para nuestro caso particular, ¿debemos opinar sobre a qué se asemeja la enfermedad? Pasa algo parecido a lo que ocurre con la muerte, que es una palabra que significa una idea que refiere a una realidad pero que no es aprehensible en su totalidad sino a través de la metáfora. Algo parecido ocurre con respecto a la enfermedad. La palabra-idea no es suficiente o bien es excedida por los posibles significados que adquiere en la vida práctica. Por eso, conceptos o realidades como ésta no pueden ser aprehendidos de otro modo sino figurativamente. No se trata pues de una sustitución simple sino de una transposición, es decir, de la caracterización de un fenómeno –la enfermedad– que adquiere atributos mediante la metaforización. En ese sentido la idea de Fontainer (85) de lograr que lo inanimado se torne en animado tiene en este caso alcances sorprendentes, si ubicamos a una metáfora de la enfermedad como mal dentro de la clasificación propuesta por él, y la identificamos como “metáfora moral”, se constituye en la «comparación de algo abstracto y metafísico, de algo de orden moral, con algo físico que afecta lo sentidos, sea que la transposición tenga lugar de lo segundo a lo primero o de lo primero a lo segundo» (103). Esta posibilidad de relacionar un fenómeno físico con uno abstracto o metafísico nos lleva a considerar lo que Susan Sontag expresó con respecto a nuestra concepción general de la enfermedad: «*Sickness is a fact, not a fate*»<sup>5</sup>. Sin embargo, estas fronteras son rotas por los significados metafóricos que existen sobre la enfermedad y que no son exclusivos de las novelas que analizaré, sino que pueden hallarse en todo el sistema conceptual de la cultura occidental. El hecho físico se transpone en un acto moral.

La metáfora moral sólo podría reconstituirse si se renunciase a confinar la metáfora en tropos de una sola palabra, o incluso de una frase y si se siguiera hasta el final del movimiento para integrarla en un discurso total. Sin embargo, por el uso cotidiano muchas metáforas morales se han convertido en catacresis que siguen siendo figuras ya que sirven para llenar un vacío de signos, pero tienen uso forzado, y en este sentido puede decirse que pertenecen «al sustrato de la lengua» (104). Por eso las condiciones necesarias para

---

<sup>5</sup> La enfermedad es un hecho, no un hado. Traducción mía.

una metáfora auténtica –precisión, claridad, elevación, naturalidad, coherencia- «sólo se refieren a las *metáforas de invención* que se emplean como figura y que todavía no ha sancionado el uso» (90). Así, el tropo-figura tiene, al menos en su origen, la misma función extensiva que el tropo-catacresis (90). En el caso de las metáforas de la enfermedad, es necesario determinar qué características presentan, mediante qué procesos se gestaron y saber cuáles son de invención, y cuáles se han tornado catacresis.

### **1.5.3. Una semántica del discurso.**

En el capítulo anterior, se estableció la necesidad de considerar a la frase como el medio donde efectivamente se desarrolla la metáfora. Entendemos entonces que el enunciado es el medio contextual en que «acontece» la transposición del sentido y posteriormente, la creación del sentido metafórico, es decir, del enunciado metafórico (Ricoeur, *La metáfora viva* 93).

Según Max Black la palabra sigue siendo el «foco», aun cuando necesita el marco de la frase (cit. en Ricoeur 94). En el discurso, la función de la palabra es encarnar la identidad semántica. La metáfora afecta esa identidad como mediadora entre la semiótica y la semántica por lo que en este apartado se expone en primer término la relación entre semiótica y semántica, posteriormente se tratará la teoría de la interacción, que se opone a la de la teoría puramente sustitutiva y en conclusión, se enunciarán las consecuencias de la oposición entre la definición nominal y la definición genética de la metáfora.

Ricoeur cita los estudios de Benveniste, quien consideró que la palabra no sólo es un lexema, sino un elemento constitutivo de la frase (cit. en Ricoeur 96). El sentido de una unidad lingüística, en este caso, la palabra, se define como su capacidad para integrar una unidad de nivel superior (cit. en Ricoeur 96), la proposición. Para Benveniste, la presencia de un sujeto gramatical es facultativa; un sólo signo basta para constituir un predicado. Sin embargo, para Benveniste, a diferencia de los fonemas y los morfemas que tienen una distribución en su nivel respectivo y se pueden emplear en un nivel superior «Las frases no tienen

ni distribución ni uso. La frase es la unidad del discurso» (cit. en Ricoeur 97). «La frase, creación indefinida, variedad sin límite, es la vida misma del lenguaje en acción» concluye Benveniste (cit. en Ricoeur 97).

Benveniste aplica a las dos lingüísticas que reconoce, los términos de «semiótica» y «semántica»; el signo es la unidad semiótica; la frase, la semántica. El signo sólo actúa en el orden semiótico, no en el semántico. En semiología, para que un signo exista, es necesario y suficiente que sea recibido, que signifique. «Cada signo tiene de propio lo que lo distingue de los demás. Ser distintivo y ser significativo, es la misma cosa» (cit. en Ricoeur 98). Según lo anterior, el orden del signo deja fuera al orden de discurso (98). Benveniste propone en primera instancia que todo discurso se produce como acontecimiento, pero sólo se comprende como sentido. Crea para esto la expresión «instancia del discurso», con ella designa a los actos concretos y siempre únicos con los que la lengua se actualiza en el habla de un locutor y es un acontecimiento repetible por ello se confunde con un elemento de la lengua. Cuando Benveniste habla de la instancia del discurso, y de la intención de discurso, establece que éste último es algo muy distinto del significado de un signo aislado. El significado es la contrapartida del significante, una simple diferencia en el sentido de la lengua, como afirmó Saussure, mientras que la intención es «lo que el locutor quiere decir» (cit. en Ricoeur 98). El significado es de orden semiótico, la intención de orden semántico (99). De ahí que la intención y el sentido se localicen no en el signo sino en la frase, y podemos inferir que esta cualidad es extensiva al discurso.

Por otra parte, Ricoeur retoma el trabajo de P.F. Strawson quien describe la diferencia entre la función identificadora y la función predicativa. A nivel de palabra, afirma, se puede emplear sucesivamente la palabra convencional o natural; pero sólo los enlaces del discurso «hacen referencia a algo». La verdad y el error, señala Ricoeur, pertenecen sólo al discurso (99). El lenguaje funciona apoyado en esta disimetría entre dos funciones. La función identificadora que designa siempre seres que existen (o de existencia neutralizada,

como en la ficción)<sup>6</sup>, en tanto que la función predicativa concierne a lo inexistente pues mira a lo universal. Esta disimetría de las dos funciones implica también una disimetría ontológica del sujeto y del predicado. A lo anterior, Benveniste comenta que «No es indispensable la presencia de un sujeto y de un predicado: el término predicativo de la proposición se basta a sí mismo, ya que es en realidad el determinante del sujeto» (cit. en Ricoeur 99). Lo semiótico realiza la función genérica; lo semántico, el objetivo singular. Por lo tanto, la frase tomada como un todo, es decir, la intención del discurso, comporta una aplicación particular, aun cuando el predicado sea genérico (cit. en Ricoeur 99). Este todo que constituye la frase posee un sentido y una referencia que la hace verdadera o falsa (101). Habrá que revisar en qué circunstancias puede ser válido este juicio de valor. Ricoeur no lo aclara.

Otro aspecto a considerar es el que se refiere a la estructura de los actos del discurso; en cada uno se puede considerar un aspecto de locución y otro de ilocución. Estas distintas modalidades del contenido proposicional no afectan al acto proposicional en sí mismo, sino a su fuerza, es decir, “a lo que uno hace *al decir* (*in saying*); de ahí el término de ilocución; *al decir*, hago una promesa, o una constatación, o doy una orden” (102). Los actos performativos son enunciados en primera persona del singular del presente de indicativo y se refieren a acciones que dependen del que se compromete. La teoría del *speech-act* se ha perfeccionado con la observación de que el acto performativo no es el único que *hace* algo: creo lo que digo. Los performativos no son los únicos que presentan la estructura compleja de los actos del discurso. El acto locutivo permite anclar en el lenguaje elementos considerados como psicológicos: la creencia, el deseo, el sentimiento, y, en general, un *mental act* correspondiente (103).

En su obra, *Über Sinn und Bedeutung*, Frege encontró apoyo en el concepto de lo semántico de Benveniste. Insistió en que sólo la frase permite la distinción entre sentido y referencia, lo cual es una característica exclusiva del discurso. Los signos remiten a otros signos dentro del sistema de la lengua, pero con la frase, el lenguaje sale de sí mismo; la referencia indica la trascendencia del lenguaje (104). Este

---

<sup>6</sup> Searle, John. *Speech Acts*. Cambridge: 1969. «Whatever is referred to, must exist»

comentario guarda una relación importante con las premisas sobre el sentido que establecimos en el capítulo anterior. Es importante tener siempre en consideración que la díada significado-sentido emana de la frase literal, y con mayor fuerza de la frase metafórica. Lo semiótico sólo conoce relaciones intralingüísticas; únicamente la semántica se ocupa de la relación del signo con las cosas denotadas, es decir, en definitiva, de la relación entre la lengua y el mundo. No existe oposición entre la definición del signo por la relación significante-significado y su definición con la cosa (104). La intención y no el significado, es la que tiene una referencia exterior al lenguaje. La función de trascendencia de la intención corresponde perfectamente al concepto de referencia según Frege. También se adhiere al concepto de intencionalidad de Husserl. El lenguaje es fundamentalmente intencional, se refiere a otra distinta de sí mismo (104). Ricoeur alude a la referencia a la realidad y a la referencia al locutor cuando señala que «La referencia es un fenómeno dialéctico en la medida en que el discurso alude a una situación, a una experiencia, a la realidad, al mundo, en una palabra a lo extralingüístico, hace referencia también al propio locutor mediante procedimientos de discurso y no de lengua» (104). Como ejemplo señala a los pronombres personales que son propiamente asémicos y que representan estos procedimientos de referencia ya que la palabra “yo” no adquiere significado sino a través de un locutor en el momento mismo en que el discurso se pronuncia y se califica temporalmente a sí mismo (105). El carácter autorreferencial está implicado en la noción misma de instancia de discurso (enunciativa, interrogativa, imperativa) que expresa las maneras de comprometerse del locutor, es decir, corresponde a determinadas actitudes.

El último rasgo que Ricoeur toma en cuenta en este estudio semántico de la metáfora, es la distinción entre lo semiótico y lo semántico que implica una distribución de lo paradigmático y lo sintagmático. Las relaciones paradigmáticas hacen referencia a los signos dentro del sistema y son de orden semiótico. En tanto, el sintagma es el nombre de la forma específica en la que se realiza el sentido de la frase (105-106). Ricoeur considera que la metáfora, como discurso, es una especie de sintagma, es decir, una estructura organizada:

La metáfora considerada como discurso –el enunciado metafórico– es una especie de sintagma, y ya no se podrá colocar el proceso metafórico en el campo paradigmático ni el metonímico en el sintagmático. Esto no será obstáculo para clasificar la metáfora, en cuanto efecto de sentido que afecta las palabras, dentro de las sustituciones [...] pero esta clasificación semiótica no excluye una investigación propiamente semántica de la forma del discurso, y por lo tanto del sintagma, realizado por la metáfora. (106)

Por el momento, y con base en lo anterior, podemos considerar que la metáfora es una estructura en la que interaccionan una serie de palabras que conforman un enunciado, que posee uno o varios sentidos y significados. Sin embargo, no debemos desconocer nunca el valor de la palabra aislada, y considerar que en algunos casos, una frase puede estar constituida por una sola palabra y poseer sentido y significado plenos. Si tanto la palabra como la frase son unidades de significado y sentido completas ello permite suponer que esta misma propiedad existe en unidades de significado y sentido más amplias como el discurso literario. Por ello no aceptaremos una estructura única, típica o definitiva de la metáfora.

#### **1.5.4. El papel de los contextos en el diseño metafórico.**

I.A. Richards pretendió establecer los derechos del discurso frente a los de la palabra, y derrotar la «superstición de la significación propia» (107), en virtud de la teoría contextual del sentido. La ley del contexto que propone se construye, en primer lugar, bajo la idea de que el intercambio es el que impone la primacía del contexto: «somos cosas que responden a otras cosas». El contexto es «el nombre de un haz de acontecimientos que suceden juntos, incluyendo las condiciones necesarias y lo que podemos individuar como causa y efecto», por lo tanto, las palabras deben su sentido a un fenómeno de «eficacia delegada» (cit. en Ricoeur 107). En otras palabras, «el significado de un signo expresa las partes que faltan en los contextos de los que saca su eficacia delegada» (cit. en Ricoeur 107). Las palabras no son en absoluto los nombres de las ideas presentes en el espíritu, ni se constituyen por una asociación fija con algún dato; sino que se limitan

a hacer referencia a las partes del contexto que faltan. En conclusión, la permanencia de sentidos es en realidad una permanencia de contextos. Para explicar esta permanencia es necesaria una ley de proceso y de crecimiento para el principio de lo real. En todo caso, nada se opone a que una palabra signifique más de una cosa. «Al remitir a partes que faltan en el contexto, éstas pueden pertenecer a contextos opuestos; las palabras expresan por superdeterminación rivalidades a gran escala entre diversos contextos» (108). De este modo, se invierte la relación de prioridad entre la palabra y la frase. I.A. Richards establece la teoría de la interpenetración de las partes del discurso sobre la que construirá la teoría de la interacción propia de la metáfora (109).

Las modalidades de esta interpretación están en función del grado de estabilidad de las significaciones de las palabras, es decir, de los contextos abreviados. El lenguaje técnico y el poético constituyen dos polos de la significación. En la práctica, los buenos autores tienden a fijar las palabras dentro de los valores en uso, lo cual ha provocado la falsa creencia de que las palabras tienen sentido. La frase no es un mosaico, sino un organismo. I. A. Richards subordina el sentido actual de la palabra al sentido totalmente circunstancial de la frase, pero no lo disuelve en ella (109). La semántica sigue estando en tensión con una semiótica que garantiza la identidad de los signos por medio de sus diferencias y oposiciones. I.A. Richards introduce una semántica de la metáfora que desconoce la dualidad de la teoría de los signos y de la teoría de la instancia del discurso, y que se construye directamente sobre la idea de la interanimación de las palabras dentro de la enunciación (110). Si la retórica es «un estudio de la no-comprensión y de los remedios contra ella» (cit. en Ricoeur 110), la solución es el «dominio» de los desplazamientos de significación que aseguran la eficacia del lenguaje como medio de comunicación. Si metaforizar bien es poseer el dominio de las semejanzas, sin este dominio no seríamos capaces de captar las relaciones entre las cosas, entonces, en vez de ser la metáfora una desviación con respecto al uso ordinario del lenguaje, se convierte en lo que Shelley llama «principio omnipresente de toda su acción libre» (cit. en Ricoeur 111). Esta omnipresencia de la metáfora es el resultado del «teorema contextual de significación». La metáfora mantiene unidas en una significación

simple dos partes diferentes que faltan en los distintos contextos de esta significación, es decir, efectúa una transacción entre contextos. «No se trata, pues, de un simple desplazamiento de las palabras, sino de una relación entre pensamientos, es decir, de una transacción entre contextos. Si la metáfora es una habilidad, un talento, lo es del pensamiento» (111). Esta afirmación de Ricoeur es perfectamente congruente con el punto de partida de esta investigación porque apunta de nuevo al pensamiento metafórico como origen de cualquier metáfora lingüística.

Richards propone llamar «dato» (tenor) a la idea subyacente y vehículo (*vehicle*) a aquella bajo cuyo signo se percibe la primera. Sin embargo, la metáfora no es un vehículo, sino un todo integrado por dos mitades (112). Frente a la confusión entre figura de estilo e imagen, si se entiende por imagen la copia de la percepción sensible, los términos «dato» y «vehículo» permanecen neutrales, pues la metáfora se engendra por la presencia simultánea de ambas (113).

El primer problema crítico que Ricoeur identifica en la retórica reflexiva es que no puede aclarar con respecto al sentido literal y metafórico, parece ser ignorado por el binomio «dato-vehículo» y si no es posible distinguir entre dato y vehículo, entonces la palabra puede considerarse provisionalmente como literal. La distinción literal-metafórica ya no proviene de un carácter propio de las palabras, sino de la manera de funcionar de la interacción sobre la base del teorema contextual (113).

El segundo problema crítico, opina Ricoeur, reside en la comparación. El «vehículo» tiene muchas maneras de controlar la modalidad de percepción del «dato». Richards dice que comparar es siempre relacionar, y «el espíritu es siempre la facultad que relaciona; sólo opera relacionando; es capaz de relacionar dos cosas cualesquiera según un número indefinidamente variable de modos diferentes» (125). Esta observación de Richards puede explicar la manera muy variada en que aparecen los principios de metaforización empleados en el sistema conceptual de la cultura. A veces, ejemplifica Ricoeur, hace falta un poema entero para que el espíritu cree o descubra un sentido; pero el espíritu siempre une y relaciona. La teoría de la tensión permite tanto la desemejanza como la semejanza; la modificación que el vehículo

comunica al dato puede ser producto de su desemejanza más que de su semejanza (114). Esta misma característica la pudimos observar en el análisis inicial sobre las metáforas conceptuales propuestas por Lakoff y Johnson. Principalmente en la configuración de las *Gestalt* experienciales donde la percepción de las semejanzas, condiciones esenciales para la metaforización, unían todos los elementos de significado y sentido de la misma manera en que podemos descubrir el espíritu de un poema entero, como sugiere Ricoeur.

«Nuestro mundo –escribe Richards– es un mundo proyectado, totalmente impregnado de caracteres tomados de nuestra propia vida... los intercambios entre significaciones de palabras, que estudiábamos en las metáforas verbales explícitas, están sobrepuestos a un mundo percibido, que es producto de anteriores metáforas espontáneas» (cit. en Ricoeur 115). Si esto es así, ¿cómo debemos de creer lo que se dice metafóricamente? A lo cual Richards responde que existen cuatro modos de interpretación, y por lo tanto, de creencia, según que el objetivo de ésta sea un enunciado basado en la abstracción del «dato», un enunciado que trate de sus relaciones, o según «que podamos aceptar o rechazar el rumbo que conjuntamente tenderían a dar a nuestro modo de vivir» (cit. en Ricoeur 115). El dominio de la metáfora según Richards será el «del mundo que nos forjamos para vivir en él» (cit. en Ricoeur 115). El autor evoca la “transferencia” del psicoanálisis que no se reduce a un juego de palabras, sino que actúa sobre nuestros modos de pensar, de amar y de obrar (115-116).

#### **1.5.5. Marcos y contextos: esquemas de representación metafórica.**

El artículo de Max Black titulado «*Metaphor*», y publicado en «*Models and Metaphors*», se ha convertido en un clásico del tema. En este trabajo, Black pretende elaborar una «gramática lógica» de la metáfora, que podríamos describir como el conjunto de respuestas convincentes a cuestiones como: el reconocimiento de una metáfora, criterios para descubrirla, su sentido escueto y simple, qué relación sostiene con la comparación o qué efecto se persigue al emplear una metáfora (116). Adquirir el dominio de la metáfora exige conocer su funcionamiento y el de todo el lenguaje. Hay una gran afinidad entre dominio reflexivo y la

clarificación. Tanto Richards como Black suponen que el dominio de la metáfora requiere habilidad técnica en el uso de la metáfora, y un acuerdo espontáneo sobre una lista previa de ejemplos de metáfora.

El trabajo de Max Black incide entre tres puntos principales. El primero concierne a la estructura misma del enunciado metafórico, expresado por Richards en la relación «dato-vehículo». El balanceo del sentido entre el enunciado y la palabra es la condición del rasgo principal: el contraste entre una palabra tomada metafóricamente y otra que no lo es. La metáfora es una frase o una expresión de igual naturaleza, en que ciertas palabras se emplean metafóricamente y otras no metafóricamente. Es necesario aislar la palabra metafórica, es decir, sobre la que se efectúa el proceso de metaforización, del resto de la frase. Se hablará entonces de *focus* para designar a esa palabra y de *frame* para el resto de la frase. Estas frases, indica Ricoeur, tienen la ventaja de manifestar el fenómeno de focalización sobre la palabra, sin sostener que las palabras tienen sentido en sí mismas (117-118). Más adelante retomaremos esta afirmación porque suponemos que la palabra no está aislada o autocontenida, sino que se encuentra sujeta a un contexto que actúa sobre ella y que por esta interacción tiene la capacidad de generar un sentido. Además observaremos que existen otras entidades de significado y sentido que pueden en un momento dado actuar como focus: un símbolo, una frase.

Max Black hace a la teoría de la comparación una serie de objeciones que ponen en entredicho su sujeción a la teoría de la sustitución. Las objeciones de Max Black se centran en la explicación de la figura metafórica por medio de la semejanza y la analogía. Afirma que la semejanza proviene de la apreciación subjetiva más que de la observación objetiva. Es mejor, continúa Black, decir que la metáfora es la que crea la semejanza, y no que la metáfora enuncia una semejanza que ya existía antes. Además admite que todas las clases de fundamento convienen al cambio de significación según el contexto, incluso la ausencia de razón propia (cit. en Ricoeur 119). «En general, no hay ningún fundamento simple de los cambios necesarios de significación, ninguna razón que explique por qué ciertas metáforas tienen éxito y otras fracasan» (cit. en Ricoeur 120).

A la oposición tajante entre la teoría de la sustitución y la teoría de la interacción, subyace aquella entre la semiótica y la semántica. El punto decisivo es que la metáfora de interacción es insustituible y por lo mismo, intraducible «sin pérdida de contenido cognoscitivo» (cit. en Ricoeur 120); es portadora de significación y por lo tanto su contenido enseña (120). Otra aportación importante de Max Black concierne al funcionamiento de la interacción en el sentido de investigar cómo actúa el contexto (*marco*) sobre el término focal para suscitar en él una significación nueva, irreducible a la vez al uso literal y la paráfrasis exhaustiva. Richards responde que será el lector quien se encuentra obligado a relacionar las ideas. Ricoeur menciona un ejemplo de metáfora: “el hombre es un lobo”. El *foco*, señala, es el “lobo” no por su significación ordinaria sino por lo que él llama «sistema de lugares comunes asociados» (cit. en Ricoeur 120), que son las opiniones y prejuicios con los que cualquier lector de una comunidad lingüística se halla comprometido por el hecho de ser un hablante. El sistema de lugares comunes se añade a los usos literales de la palabra que rigen las leyes sintácticas y semánticas. «La metáfora suprime ciertos detalles y acentúa otros; en una palabra organiza nuestra visión del mundo» (cit. en Ricoeur 120) como ya habíamos señalado desde el primer capítulo. La metáfora confiere un *insight*. Permite la organización de un tema principal por aplicación de otro subsidiario. Es irreducible e informa y aclara como ninguna paráfrasis podría hacerlo. Existe en la metáfora, según Black, una lógica de la invención, es decir, como se mencionó atrás, un valor cognoscitivo que se opone a la idea de la información nula que propone la teoría de la sustitución. Sin embargo, hay que tomar con reserva la explicación de la interacción por el sistema asociado de los valores comunes porque supone el empleo de connotaciones ya establecidas y esto no necesariamente ocurre en todos los casos, de hecho, es un propósito de la prosa elevada generar nuevas formas de implicaciones significativas (Ricoeur, *La metáfora viva* 121). Lo anterior demuestra que las metáforas pueden apoyarse en sistemas de implicaciones especialmente contruidos lo mismo que en lugares comunes. Un escritor puede establecer implicaciones desviantes (122). Incluso puede haber implicaciones inventadas, espontáneas.

Black piensa que el sistema de implicaciones cambia debido al enunciado metafórico. La emergencia del sentido se produce por lo que llama la aplicación del predicado metafórico, y señala que «si la metáfora escoge, acentúa, suprime, organiza el tema principal, es porque traslada a éste caracteres que se aplican normalmente al tema subsidiario, algo semejante a lo sostenía Aristóteles en cuanto a que se de al género el nombre de la especie, y a ésta el del género» (122). Sobre este punto, podemos remitirnos a los mismos ejemplos mencionados en el primer capítulo. El investigador propone un término equivalente al de semántica que se opone por una parte a la «sintaxis», y por otra, a un «estudio físico», que recae sobre la lengua, ya que las metáforas pueden ser traducidas a otras lenguas independientemente de su configuración fonética o de su forma gramatical (123). Lo cual demuestra nuevamente que es el pensamiento metafórico humano el que sostiene esta posibilidad de traducción. De lo anterior, podemos decir que la metáfora proviene tanto de la «pragmática» como de la «semántica». Sin embargo, esto apoya las objeciones de Ricoeur en cuanto al «sistema asociado de lugares comunes» porque opina que la explicación de las implicaciones no léxicas de las palabras, difícilmente se puede calificar como semántica (cit. en Ricoeur 123). Sin embargo, hay otros especialistas que no comparten este punto de vista y la discusión entra en el terreno de la semiótica. Nosotros no limitaremos el estudio de la significación a la semántica léxica porque reconocimos que el fenómeno metafórico tiene su origen en la experiencia vital humana. Por otra parte, tampoco pensamos que el sistema asociado de lugares comunes sea una entidad absolutamente fija y unívoca, sino por el contrario, como toda unidad de significación pensamos que está sujeta a continuos procesos de cambio aunque estos sean más limitados y ello produzca una falsa percepción de estabilidad. Por lo anterior discrepamos en este punto con Ricoeur. Asimismo, Black dice al respecto que: «Lo importante, respecto a la eficacia de la metáfora, no es que los lugares comunes sean verdaderos, sino que sean susceptible de una evocación fácil y libre» (cit. en Ricoeur 123). En realidad, podemos concluir que la emergencia de una significación nueva va más allá de cualquier norma establecida.

### 1.5.6. El enfoque crítico.

Ricoeur examina la propuesta de Beardsley en su trabajo *Aesthetics* donde se analiza en qué aspectos la obra literaria es una entidad lingüística del mismo género que la frase: «la más pequeña unidad completa de discurso» (cit. en Ricoeur 124). Este autor sustituye la distinción entre lenguaje cognoscitivo y lenguaje emocional por la distinción, interna a la significación, que denomina como significaciones primaria y secundaria. La primera se refiere a lo que la frase dice explícitamente (*state*); y la segunda a lo que la frase sugiere (Ricoeur, *La metáfora viva* 124).

En el lenguaje ordinario, la gama completa de connotaciones no se realiza nunca en un contexto particular; es decir, sólo se expresa una parte escogida de esa gama. En ciertos contextos, se eliminan las connotaciones no deseadas de una palabra, excepto cuando se trata de hacer puntualmente explícito el mensaje como en el lenguaje técnico o científico. «En otros contextos, las connotaciones son liberadas; esto ocurre principalmente en el lenguaje figurado, y más particularmente el metafórico» (126). Sin embargo, la obra literaria es un todo organizado a un nivel propio, y es solamente ella la que revela esta propiedad del discurso:

Precisamente, la literatura nos presenta un discurso en el que hay un abanico de significaciones posibles, sin que el lector se vea obligado a elegir entre ellas. De este modo puede obtenerse una definición semántica de la literatura, es decir, una definición en términos de significación, partiendo de la proporción de significaciones implícitas o sugeridas que comporta un discurso; ya sea ficción, ensayo o poema (cit. en Ricoeur 125).

La significación de la obra puede conocerse en dos sentidos, el primero, señala Ricoeur, la referencia, es decir, la proyección de un mundo posible (*mimêsis*). Pero en una segunda perspectiva, la crítica literaria engendra otra acepción de la significación disociando el *mythos* de la *mimêsis*, y reduciendo la *poiêsis* a la construcción del *mythos* (126). En el uso espontáneo del discurso, la comprensión no se detiene en el sentido, sino que lo rebasa y se proyecta hacia la referencia. Este argumento es presentado por Frege en su artículo

*Sentido y denotación*: «con la comprensión del sentido nos orientamos hacia la referencia. De ahí que el poder de la metáfora resida en proyectar y/o revelar un mundo» (127). La crítica literaria plantea un conflicto entre los dos modos de comprender una frase: el primero, el relacionado con el mundo de la obra, y el segundo, el relacionado con la obra en cuanto a discurso, es decir, configuración de palabras. A diferencia de la retórica, la crítica literaria se define en relación a las obras: poemas, ensayos, ficciones en prosa.

Según Beardsley, la explicación de la metáfora está destinada a servir de “banco de pruebas” para lograr la explicación de una obra tomada como un todo. Se pretende extender la misma significación que opera para pequeñas unidades a la obra entera. En otras palabras, si encontrar significación en un poema es explicarlo, lo mismo debiera ocurrir con obras más extensas (128). E.D. Hirsch aborda esta problemática y se cuestiona sobre la posibilidad de lograr saber las significaciones potenciales que deben atribuirse o excluirse en un poema.

Richards, Black y Beardsley coinciden en que la metáfora es un caso de atribución que precisa de un sujeto y un modificador (dato-vehículo o foco-marco). Sin embargo, lo primordial reside en la noción de «atribución lógicamente vacía», y en otras formas posibles de atribución, en la incompatibilidad, es decir, en la atribución autocontradictoria, la que se destruye a sí misma (Ricoeur, *La metáfora viva* 130). El conflicto en las designaciones en el orden primario, obliga al lector a extraer de un abanico de connotaciones las significaciones secundarias que provocan la autodestrucción del enunciado pero a la vez producen una «atribución autocontradictoria significativa» (130). Un rasgo significativo del lenguaje vivo es poder trasladar ilimitadamente la frontera del no-sentido, por ello podemos comprender en qué sentido «la explicación de una metáfora presenta un modelo para toda explicación» (144). Primero se presenta un principio de conveniencia o congruencia; se trata de «decidir qué connotación conviene (*can fit*) al sujeto, entre las connotaciones del modificador» (144). Podemos hablar de un principio de selección, y de un segundo principio de plenitud, momento en el que todas las connotaciones que pueden ir con el contexto deben atribuirse y el poema significa todo lo que puede significar (144). La plenitud no es lo mismo que la

ambigüedad porque en este caso son admisibles incluso las contradicciones en la significación (Ricoeur, *La metáfora viva* 131). No obstante, subraya Ricoeur, debe establecerse una distinción entre sacar el sentido de un poema, o bien, atribuírselo a la fuerza. Las significaciones son «emergentes», contextuales, sólo existen aquí y ahora, son en otras palabras, «instancias del discurso». Beardsley llega incluso a decir que «la metáfora trasforma una propiedad (real o atribuida) en un sentido» (cit. en Ricoeur 132). Es decir, que la metáfora no se limita a actualizar una connotación potencial, sino que «la establecería como miembro de la gama de connotaciones» (cit. en Ricoeur 133). Lo que hasta entonces era una propiedad se erige, al menos temporalmente, afirma Ricoeur, en significación (133).

Ricoeur afirma que una metáfora nueva no se saca de ninguna parte, sino que es preciso reconocerla como una creación momentánea del lenguaje, una innovación semántica que no tiene un estatuto en el lenguaje, ni a título de designación, ni a título de connotación (134). La metáfora es un acontecimiento semántico que se produce en la intersección de varios campos semánticos (134) y sólo las metáforas auténticas, las vivas, son a la vez acontecimiento y sentido (135). Estas últimas reflexiones de Ricoeur apoyan nuestro supuesto inicial sobre la relación entre el sentido y el significado desplegados por una estructura metafórica de cualquier nivel.

### **1.5.7. Metáfora y semántica.**

En tiempo de Bréal y de Darmesteter, la semántica se definió como ciencia de la significación de las palabras y de sus cambios de significación (139). Más adelante, el signo saussuriano fue por excelencia, la palabra. Estos supuestos, obligan a colocar la metáfora (139) en lo que Stern llama *Meaning and Change of Meaning*. Otra contribución a este respecto lo constituyó la teoría de los campos semánticos de Josef Trier que vino a confirmar que el estudio del vocabulario constituye el campo más idóneo donde encuentra perfecta aplicación la concepción saussuriana de la lingüística sincrónica y estructural, según la cual, todos los elementos de la lengua son interdependientes, y obtienen su significación del sistema entero considerado

como un todo (140). La obra de Saussure tiende definitivamente a identificar una semántica general y una semántica lexical (141). Hasta este punto, es claro, que la supremacía de la palabra predominó en la lingüística estructural. Sin embargo, para poder abrir el campo a concepciones no-centradas en la palabra era preciso partir de las raíces de las que surgía, por ello, la revisión del *Curso* es imprescindible.

Ricoeur revisa la obra de Hedwig Konrad debido a que en ella se expone el refuerzo de la lógica para consolidar la primacía de la palabra y mantener la teoría de la metáfora dentro del ámbito de la denominación (142). El autor vincula su concepción de la palabra y de la denominación metafórica a una teoría del concepto y de la relación entre la significación lingüística y el concepto lógico (142-3). Su concepción propone abolir cualquier distinción entre el sentido propio y el figurado y sostiene que «el valor normal de la significación es igual al del concepto» (cit. en Ricoeur 143). La primera función del concepto es entonces la de reconocer la naturaleza individual del objeto y no la de constituir los atributos generales. Esta función es muy apropiada para fundamentar el uso del sustantivo en el lenguaje, antes de añadirle cualquier cualidad o acción por medio de los adjetivos y los verbos (143). De hecho, partimos de este mismo planteamiento en el primer capítulo.

De este modo, el concepto no es más que el símbolo de este orden fundamental del sistema de relaciones que unen entre sí los elementos de un objeto particular (143). Entonces, si es posible formular una definición de la abstracción *conceptual*; a ella se opondrá la abstracción *metafórica*. La conceptual no es sino la manifestación del conjunto de elementos que el concepto simboliza (144). Esta es la teoría del concepto que subyace a la teoría de la denominación. Las ventajas que podemos apreciar son dos: primero, nos proporciona un criterio distintivo del cambio de sentido donde la metáfora «no forma parte del uso normal de la palabra» (cit. en Ricoeur 144). En segundo término, se haya el problema de la abstracción que es el problema central de la denominación metafórica de Vinsauf, Bühler y Cassirer (144). De este modo los cambios de sentido no se remiten a la psicología y a la sociología (Wundt y Winkler) como producto de

transposiciones de sentido individuales y por lo tanto arbitrarias. Los cambios de sentido metafóricos reciben un tratamiento lingüístico, lógico-lingüístico, según Konrad (145).

La denominación metafórica, llamada aquí «metáfora lingüística» para distinguirla de la «metáfora estética», se apoya en un funcionamiento distinto de la abstracción; no consiste en percibir el orden de una estructura, sino en «hacer abstracción de...» varios atributos que el término metaforizado evoca en nosotros en su uso normal, esto anticipa las teorías contemporáneas que tratan de explicar la metáfora por la alteración de la composición sémica de un lexema y principalmente por reducción sémica (145).

La abstracción es el mecanismo base al que hay que añadir otros factores, ya que por ella, la palabra pierde su referencia a un objeto individual para asumir un valor general. La abstracción metafórica queda orientada en sentido inverso al concepto que tiende a designar un objeto individual. Hablamos entonces de una generalización metafórica. Gracias a ella, el sustantivo metaforizado se asemeja a un nombre de atributo, «se ha transformado en el nombre del portador de un atributo general y de este modo puede aplicarse a todos los objetos que poseen la cualidad general expresada» (cit. en Ricoeur 145). «El término metafórico designa al objeto totalmente nuevo, con toda su estructura, igual que había designado el único objeto que, al principio, formaba parte de su extensión» (cit. en Ricoeur 145). La metáfora funciona como una especie de clasificación, donde interviene la semejanza (146). Se vincula el funcionamiento de la semejanza a los otros tres rasgos: abstracción, generalización y concretización, del modo siguiente: «La metáfora denomina un objeto con la ayuda del representante más típico de uno de sus atributos» (cit. en Ricoeur 147) que en términos de Wheelwright equivaldría al prototipo o al paradigma. No obstante, a partir del enfoque lógico-lingüístico de la denominación metafórica se constituye una disyunción entre metáfora lingüística y metáfora estética, siendo ésta, expresión estilística de la metáfora. Solamente unas funciones de la estética se prolongan en la lingüística como crear términos nuevos o suplir la falta de vocabulario. Sin embargo, no es esto lo esencial de la metáfora estética, sino crear la ilusión, presentando el mundo bajo un nuevo aspecto (147). La ilusión misma tiene esta incidencia ontológica, en cuanto cuasi-realidad. Esto lleva a dividir la

metáfora entre dos campos, el de la función de denominación (o delimitación), y la función estética que es el de crear una impresión nueva (147). Podemos observar que estas funciones sólo son separables para efectos didácticos, pero que en realidad funcionan juntas generando lo que previamente denominamos Gestalt experiencial.

Por otra parte, la metáfora-adjetivo y la metáfora-verbo plantean otros problemas, ya que el adjetivo y el verbo no pueden prestarse a la misma abstracción que el sustantivo: «La abstracción equivale aquí al olvido de la relación del adjetivo o del verbo con un sustantivo definido» (cit. en Ricoeur 148). Éste podría considerarse un caso de interacción. El problema de la interacción surge desde el momento en que se introduce la cuestión de la semejanza, y con ella, la de la clasificación. «La semejanza actúa precisamente entre estas significaciones acopladas, entre estas especies unidas» pero cuando se dice que la metáfora denomina un objeto con la ayuda del representante más típico de sus atributos, entonces «el término metafórico indica el grupo de objetos en el que el otro objeto debe ser comprendido, gracias a un rasgo característico que le pertenece» (Ricoeur, *La metáfora viva* 107) En este caso, concluye Ricoeur, la clasificación no se absorbe dentro de la denominación, sino que se articula sobre la predicación (149). Esta predicación, en nuestra opinión, puede no reducirse necesariamente a un único enunciado ni tampoco a un determinado estilo literario. Podría, desde nuestro punto de vista, mediatizarse a través de estructuras tanto lingüísticas como conceptuales y narrativas de significación más extensas y complejas.

Konrad reconoce que comparación y metáfora poseen en común la percepción simultánea de una alteridad. La comparación obedece al hecho de considerar al otro como representante por excelencia de cierta característica (149). Por otra parte, Le Guern señala que en la comparación la relación entre los dos conceptos no suprime su dualidad, como ocurre con la metáfora (metáfora *in absentia*); por lo tanto, la relación no es tan estrecha como en la metáfora en que el término transpuesto reemplaza al propio (150) (cit. en Ricoeur 149). En tanto que en la metáfora *in praesentia*, ya no se trata de un término reemplazado, sino expresado en la frase y subordinado al término metafórico (cit. en Ricoeur 149). Ricoeur se pregunta a este

respecto si la subordinación es una forma imperfecta de la sustitución. Finalmente, cuestiona si una explicación totalmente centrada en la denominación (teoría lógico-lingüística de la denominación metafórica) puede distinguir entre metáfora viva y metáfora desgastada (150).

### **1.5.8. La metáfora como cambio de sentido.**

La metáfora figura entre los «cambios de significación», y por tanto figura en la parte «histórica» de un tratado cuyo eje central viene dado por la constitución sincrónica de los estados de la lengua. Este proceso es puesto a prueba por la metáfora. Con referencia a este aspecto examinaremos el pensamiento de S. Ullmann que parte de la definición de palabra proporcionada por Meillet: «Asociación de un sentido determinado a un conjunto determinado de sonidos susceptible de un empleo gramatical determinado». Sin embargo, esta definición aísla la palabra de la frase, lo cual impone ciertas dificultades a la intención de buscar un vínculo entre la palabra y la frase, sin embargo, Meillet se opone a reducir la palabra a su valor meramente contextual, por considerarla antisemántica. Una semántica lexical es posible porque podemos comprender el sentido de la palabra aislada. Este investigador sostiene que las palabras poseen un *hard core* que los contextos no modifican (152-3). Debe abrirse camino hacia lo que él considera la unidad de significación de la palabra, objeto de su ciencia (153).

La segunda tesis que presenta Ullmann es de orden saussuriano donde se impone un fenómeno de doble sentido, significante-significado. Cita, asimismo, otras terminologías como expresión-contenido (Hjelmslev) y *name-sense* (Gombocz). Ullmann prefiere esta última, acentuando que será el fenómeno de la denominación el que llevará a una teoría de los cambios de significación como producto de los cambios de nombre (154). En este sentido conviene aclarar que el *meaning* (significado) de una palabra es la composición unitaria de *name* (nombre) más *sense* (sentido). Incluye además, la reciprocidad y la reversibilidad de la relación *name-sense*. En conclusión, Ullman define *meaning* como una «relación recíproca y reversible entre *name* y *sense*» (cit. en Ricoeur 154).

La relación nombre-sentido rara vez es una relación de término a término (fenómenos de sinonimia y homonimia). Además, se debe añadir, que para cada sentido existe un «campo asociativo» que activa las relaciones de contigüidad y semejanza, sea en el plano del nombre, en el del sentido o en ambos a la vez. Este complemento permitirá luego distinguir cuatro cambios de significación y localizar entre ellos la metáfora (154). La complejidad se incrementa si añadimos al valor denotativo de las palabras, sus “*emotive overtones*”, y al mismo tiempo, el poder de las palabras de suscitar los mismos estados o procesos en el oyente. Una teoría de la metáfora deberá mantener unas relaciones importantes con la función emotiva del lenguaje y con respecto a la cual se sitúa como un “*lexical device*” (154).

La tercera tesis de Ullmann tiene que ver con los caracteres de la significación que son accesibles a través de una lingüística descriptiva que el autor opone a una histórica, en el entendido de que ésta los podrá tener en cuenta como causa y origen de los cambios. (155). En el centro de todas las descripciones y de todas las discusiones, aclara Ricoeur, se encuentra el fenómeno clave de toda semántica de la palabra: la polisemia. La cual se define sobre la base de la relación nombre-sentido, lo cual significa que para un nombre puede haber más de un sentido (155). Para lo anterior habrá que tomar en cuenta el concepto de *vagueness*<sup>7</sup> que se define como el aspecto genérico, en el sentido de no ordenado, indefinido o impreciso, que exige permanentemente una discriminación por parte del contexto (155). Este rasgo, es lo que Wittgenstein llamó «*family-resemblance*»<sup>8</sup> que constituye una taxonomía implícita en el léxico. En adelante, la polisemia se pensará solamente como un caso más determinado y más ordenado del fenómeno, más general, de la imprecisión lexical (155).

El fenómeno de la sinonimia encierra una identidad semántica parcial, inadmisibles en un sistema que no reposase más que en oposiciones; implica interferencias entre campos semánticos que hacen que las acepciones de una palabra sea sinónima de una de las acepciones de otra (155). Esto puede considerarse

---

<sup>7</sup> Vaguedad. La traducción es mía.

<sup>8</sup> Parecido familiar. La traducción es mía.

como un complejo sistema de interrelaciones semánticas que se establecen a lo largo de todo sistema lexical. Las palabras interfieren unas con las otras aunque es claro que en el arte de hablar es necesario distinguir los sinónimos aplicados de modo discriminativo en contextos apropiados. La necesidad de buscar en qué contexto son intercambiables los sinónimos pone en evidencia que en efecto existen contextos en los que lo son, y en donde se pone de manifiesto su convergencia de sentido (156).

La polisemia (varios sentidos para una palabra) expresa el fenómeno opuesto a la sinonimia: varios nombres para un mismo sentido. También es llamada ambigüedad lexical y es el fenómeno central de la teoría de los cambios de sentido. La semántica histórica, se apoya esencialmente sobre la descripción de la polisemia. En las lenguas naturales, la identidad de una palabra admite tener diferentes acepciones según los contextos. Esta heterogeneidad no destruye la identidad porque estas acepciones se pueden enumerar, clasificar, reducirse a clases de usos contextuales, pueden ser ordenadas e incluso es posible establecer distancia entre los sentidos centrales y los periféricos. Finalmente, la conciencia lingüística de los locutores sigue percibiendo una pluralidad de acepciones (157). Es muy interesante percatarse de que una lengua sin polisemia atentaría contra el principio de economía, pues el vocabulario se extendería hasta el infinito. También violentaría la regla de comunicación, pues multiplicaría las designaciones tantas veces como lo exigiera la diversidad de la experiencia. El sistema lexical debe de ser económico, flexible, sensible al contexto, para comunicar y expresar la variedad de la experiencia humana (157). Es necesario crear discursos que aun a merced del fenómeno de la polisemia, puedan proporcionar ideas o conceptos más o menos unívocos, quizá sea por esa razón que algunos vocablos suenan “naturales” bajo ciertos contextos y forzados en otros, aunque la frase sea sintácticamente correcta.

Ullmann coloca su estudio sobre la semántica descriptiva (sincrónica en el sentido saussuriano) y aborda los cambios de sentido, entre ellos, el operado por la metáfora. (157) Ésta última, queda entonces inscrita dentro de la semántica «histórica». En contraste con la semántica estructural, el punto de vista descriptivo será el que constituya el hilo conductor para el estudio de los cambios de sentido. El investigador

insiste en que los cambios semánticos son, a diferencia de los cambios fonológicos, acciones conscientes, «obra de una intención creadora» (158), y aunque la difusión social es lenta, la innovación es siempre repentina (158). A lo anterior, Ricoeur agrega que si los cambios de sentido son siempre innovaciones, éstos encuentran en el punto de vista descriptivo el fundamento de su aplicación. En síntesis, los cambios de sentido tienen su explicación en la naturaleza del sistema lexical que se caracteriza por la vaguedad de la significación, la imprecisión de las fronteras semánticas y sobre todo un rasgo propio de la polisemia, todavía sin explicar, el carácter acumulativo vinculado al sentido de las palabras. Es necesario que la palabra tenga no sólo varias acepciones pertenecientes a diversas clases contextuales, sino que además pueda adquirir sentidos nuevos sin perder los anteriores (158-9). Esta capacidad de acumulación es fundamental para la comprensión de la metáfora, que posee ese carácter de doble visión. El elemento acumulativo es lo que hace al lenguaje permeable a la innovación. (159). Este concepto me parece especialmente útil para poder captar los cambios de sentido de las metáforas de la enfermedad que no se contraponen sino que se acumulan. Ello pudiera explicar en alguna medida por qué las distorsiones introducidas por la metáfora no destruyen un concepto sino que lo redefinen, lo refuerzan o modifican y con ello describen el concepto de la enfermedad.

Otro elemento para explicar los cambios de sentido lo podemos hallar en los «campos asociativos», capaces de actuar en cada uno de los «sentidos» y de los «nombres» y que permiten matices y sustituciones en el nombre, en el sentido o en ambos. Estas sustituciones asociativas se hacen por contigüidad y asociación por semejanza, y presentan las siguientes posibilidades: asociación por contigüidad y asociación por semejanza a nivel de sentido. Estas sustituciones se definen comúnmente como metonimia y metáfora (159). A este respecto, es necesario considerar el mecanismo psicológico que rige las innovaciones semánticas: el principio de la asociación. Léonce Roudet, en 1921, y Z. Gombocz, en 1926, fueron los primeros en mostrar cómo se puede pasar de una explicación puramente psicológica a otra de cambios semánticos, que alcanza a las grandes categorías retóricas. Ullmann lleva a cabo este movimiento de inclusión de las grandes retóricas de la semántica, uniendo la teoría de los campos asociativos a la definición de la significación como

correlación del nombre y del sentido (160). «Ya se trate de llenar un vacío auténtico, ya de evitar una palabra tabú, de dar libre curso a las emociones o a una necesidad de expresividad, los campos asociativos son los que proporcionan la materia prima de la innovación» (cit. en Ricoeur 161). No obstante, ni estos los autores ni Ricoeur especifican si existen campos asociativos “válidos” o la asociación se produce en forma arbitraria. Lo que menciona Ricoeur es que la psicología de la asociación permite unir clasificación y explicación, es decir, un principio taxonómico a otro operativo. Dumarsais y Fontanier lo habían explicado por la distinción de los tropos en función de las diferentes clases de relaciones entre los objetos o entre sus ideas (161).

El caso que cita Ricoeur es el de metáfora y la metonimia, las cuales deben su paralelismo a la asociación; lo único que cambia es la naturaleza de esta asociación; la distinción de las figuras se reduce a una diferencia psicológica dentro del mismo mecanismo general. Una semántica psicologizante da prioridad a la metáfora *in praesentia* sobre la metáfora *in absentia*, cosa que no ocurrirá con una semántica que rompa todos sus lazos con la psicología (161). He aquí algo ajeno a los métodos lingüísticos que hemos venido examinando con Ricoeur y ello impone la necesidad de abordar los esquemas psicológicos que fundan estas asociaciones, en otras palabras, no queda claro si es posible generar una teoría sobre la metáfora que prescindiera de dichos esquemas, ni tampoco sabemos cómo incluirlos, o al menos hasta el momento Ricoeur no ha dejado clara esta cuestión.

Con respecto a lo anterior, considero pertinente mencionar a Esnault quien señaló que «La metáfora es una comparación condensada, por la que el espíritu afirma una identidad intuitiva y concreta» (cit. en Ricoeur 162). La percepción de una semejanza entre dos ideas es, sin duda –según la expresión de *Aristóteles to homoion theôrein*– la clave de la metáfora. Si las metáforas parten de semejanzas, debo preguntar para el caso de estudio que me ocupa ¿cómo se perciben estas semejanzas? ¿Implica esto un regreso a los esquemas psicológicos? En cambio, Ricoeur insiste en que la conexión con la psicología asociacionista no deja de tener serios inconvenientes al bloquear las relaciones de inclusión y exclusión bajo la idea de contigüidad, el

principio asociacionista, opina, empobrece tanto las operaciones como las figuras que resultan de ellas (162), pero el investigador no propone ninguna alternativa.

I.A. Richards en vez de comparar explícitamente dos cosas, afirma que la metáfora en realidad efectúa un corto circuito verbal, esto conserva su idea de que la metáfora es tanto más incisiva y sorprendente cuanto mayor es la distancia entre el dato y el vehículo, y más inesperada la relación. Pero estas observaciones no debilitan el principio mismo de una descripción que se mantiene en los límites de la palabra (163). A esto Ricoeur responde diciendo que el asociacionismo sólo opera con elementos –los sentidos y las palabras– y por eso nunca llegará a descubrir la operación propiamente predicativa (163). Pero esta afirmación de Ricoeur es una simplificación de las posibilidades asociativas del pensamiento aun ciñéndose a casos lingüísticos.

Efectivamente, los innumerables préstamos que la metáfora pone en juego son fácilmente reductibles a grandes grupos basados en las asociaciones más típicas y más usuales, no sólo de un sentido a otro, sino de un campo de sentido (por ejemplo, el cuerpo humano) a otro (por ejemplo, las cosas físicas). Encontramos en las clases de Fontanier, lo animado y lo inanimado. La transposición de lo concreto con lo abstracto; las trasposiciones de campos sensoriales, que relacionan campos de percepción diferentes (un color *caliente*, una voz *clara*) (164). Las correspondencias sensoriales concuerdan fácilmente con las sustituciones de nombres, ya que ambas son casos de asociación por semejanza entre «sentidos»; la diferencia de nivel entre semejanza sensorial y semántica se atenúa por el hecho de que las sinestesias se pueden reconocer pasando por una etapa elocutiva (163).

### **1.5.9. La metáfora y los postulados saussurianos.**

Para Ullman y los semánticos de la escuela de Saussure, la teoría de la metáfora pareció una aplicación de los postulados básicos de la lingüística estructural a un sector de la lingüística histórica, el de los cambios de

sentido. De hecho, el *Curso de lingüística general* constituyó tanto un enlace como una ruptura en el programa de la semántica de la palabra<sup>9</sup> (Ricoeur, *La metáfora viva* 164).

Jackobson, en su síntesis de la lingüística moderna, mostraba una dicotomía que originaba tantos problemas como resolvía: «Aunque este punto de vista limitativo tenga todavía sus defensores, la separación absoluta de los aspectos desemboca de hecho en el reconocimiento de dos relaciones jerárquicas diferentes: un análisis del código lingüístico que tiene debidamente en cuenta los mensajes y otro análisis que actúa al revés. Sin cotejar el código con los mensajes, es imposible hacerse una idea del poder creador del lenguaje» (cit. en Ricoeur 165). Entre los ejemplos de intercambio entre código y mensaje, propuestos por Jackobson, podemos añadir la metáfora (reciprocidad entre código y mensaje). Cada cambio individual es un salto que atestigua la dependencia de la innovación con respecto al habla. Pero, por otra parte, la metáfora encuentra su apoyo en una característica del código, la polisemia. A ella se incorpora de alguna forma la metáfora cuando deja de ser innovación y se convierte en usual y en tópico; entonces se cierra el circuito entre la lengua y el habla. Podemos describir este circuito así: Polisemia inicial, igual a lengua; metáfora viva, igual a habla; polisemia posterior, igual a lengua (166). He podido observar que en la incorporación histórica de los significados de la enfermedad se reconoce este mismo ciclo.

La segunda gran dicotomía –la que opone el punto de sincrónico al diacrónico– puso fin a una confusión, al disociar dos relaciones distintas del hecho lingüístico en el tiempo, según la simultaneidad y la sucesión sino que también acabó en el plano de los principios de inteligibilidad, con el reinado de la historia, imponiendo una nueva prioridad, la del sistema sobre la evolución (166).

Un fenómeno como la metáfora tiene aspectos sistemáticos, explica Ricoeur. Esto coloca la polisemia en el lado sincrónico; aunque el cambio de sentido añadido a la polisemia y que en el pasado había

---

<sup>9</sup> Ricoeur señala a este respecto que: «Este rasgo se explica bastante bien por la naturaleza de la crisis metodológica planteada por el propio Curso. La crisis tiene, en efecto, una doble vertiente: por una parte el Curso obviaba cualquier confusión y equívoco mediante una acción esencialmente purificadora y simplificativa; por otra, debido a las dicotomías que creaba, dejaba una herencia de perplejidades, que encuentran en el problema de la metáfora, aun limitado a la semántica lexical, una buena piedra de toque. En efecto, la metáfora no se ve afectada por la mayoría de las distinciones creadas por Saussure y revela hasta qué punto estas dicotomías constituyen en la actualidad antinomias que hay que reducir o mediatizar» (pp.164-5)

contribuido a formar la polisemia actual es un hecho diacrónico (166). Parece que la palabra se sitúa en la encrucijada de los dos órdenes citados, por su aptitud para adquirir nuevas significaciones y para retenerlas sin perder las antiguas; este proceso acumulativo, por su doble carácter, parece exigir una perspectiva pancrónica (cit. en Ricoeur 166).

Las cuatro fuentes principales de las que se nutre la polisemia poseen un carácter diacrónico más o menos marcado: los deslizamientos de sentido son desarrollados en sentidos divergentes. Las expresiones figuradas provienen de la metáfora y de la metonimia que, aunque actúan espontáneamente, no por eso son menos acontecimientos de lenguaje que engendran series polisémicas. La etimología popular, como motivación espontánea, engendra un estado de polisemia. En cuanto a las “influencias extrañas”, como la misma palabra indica, pertenecen al marco de la evoluciones que engendran estados por medio de la imitación semántica; la misma noción de “calco semántico” introducida con este motivo, implica un recurso a la analogía, considerada también como un factor de cambio semántico (167). Esta locución designa precisamente el plano retórico de las figuras (la ambigüedad es empleada por el escritor con fines estilísticos) (cit. en Ricoeur 167). El equívoco se puede considerar como una de las condiciones de los cambios semánticos (cit. en Ricoeur 167-8). De este modo la ambigüedad del discurso abre el camino al equívoco de la palabra y aquél puede desembocar en cambios de sentido que aumentan la polisemia (168).

El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica (cit. en Ricoeur 168). Recordemos que la denotación es una relación signo-cosa, mientras que la significación es una relación significante-significado. De ahí proviene la ambigüedad de la noción misma de sentido. En cuanto significado saussuriano, el sentido no es otra cosa que la contrapartida del significante. Respecto a la realidad denotada, el sentido sigue siendo el mediador entre las palabras y las cosas. Estas concepciones separan a los lingüistas saussurianos de la semántica de los filósofos como Carnal, Wittgenstein, etc. para quienes la semántica es fundamentalmente el análisis de las relaciones entre los signos y las cosas denotadas (168). No obstante, al excluir la relación sentido-cosa, la lingüística se libera de las ciencias normativas lógico-

gramaticales y crea su propia autonomía garantizando la homogeneidad de su objeto, pues significante y significado caen dentro de los límites del signo lingüístico (168-9). Por eso la semántica de los filósofos anglosajones, que es una semántica del discurso, se sitúa sin más en el terreno de la denotación, incluso cuando trata de las palabras como pudimos constatar en los análisis dedicados a los sistemas conceptuales metafóricos. Para ella, las palabras son, como partes del discurso, igualmente portadoras de una parte de la denotación (cit. en Ricoeur 169). Una semántica como la de Ullman logra definir la mayor parte de los fenómenos que presenta –sinonimia, homonimia, polisemia, etc.– dentro de los límites de una teoría del signo que no establece ninguna relación con la realidad extralingüística (169), situación que me parece imposible de sostener en un caso de estudio como el que nos ocupa sobre la metáfora de la enfermedad.

Por otra parte, la polisemia, carácter puramente virtual del sentido lexical, se perfecciona y acrisola en el discurso. Es el propio mecanismo contextual el que sirve para generar equívocos polisémicos y determinar la generación de nuevos sentidos: «El contexto, verbal o no verbal, hace posibles las desviaciones, el empleo de acepciones insólitas» (cit. en Ricoeur 169). La consideración de la denotación interfiere necesariamente en la consideración de los significados puros, a fin de explicar las clases bajo las que se ordenan las variantes polisémicas de una misma palabra, desde el momento en que se las caracteriza con significaciones contextuales. El adjetivo contextual introduce de nuevo el discurso, y con él, el objetivo denotativo del lenguaje (170).

Según Ullman, la innovación es un acontecimiento del habla. Una innovación semántica es una forma de responder de manera creativa a un problema planteado por las cosas, en una determinada situación del discurso, en un medio social dado y en un momento preciso, hay que decir algo que exige un trabajo de palabra –un trabajo de la palabra sobre la lengua–, que enfrenta la palabra con las cosas. Lo que está en juego es una nueva descripción el universo y sus representaciones (170) en este caso, literarias de la enfermedad. Todo cambio implica el debate total entre el hombre que habla y el mundo, y en este sentido estoy totalmente de acuerdo con que una teoría que ignore la realidad extralingüística no puede fallar en su pretensión de

autoconfirmarse. Un cambio de sentido o una acumulación de sentido pudieron dar origen, o recrear la connotación de la enfermedad, es decir, la relación significante-significado. La pregunta radica en saber ¿por qué unos sentidos se privilegian sobre otros? ¿Qué determina esto? ¿Son fuerzas intrínsecas al lenguaje, son culturas, sociales, políticas, etc.?

### **1.5.10. El juego de sentido entre la frase y la palabra.**

El juego del sentido hace posible tender un puente entre la semántica de la frase y la semántica de la palabra y, consecuentemente, entre las dos teorías de la metáfora-sustitución y de la metáfora-interacción. Entre la frase y la palabra, entre la predicación y la denominación (Ricoeur, *La metáfora viva* 171). Existen tres puntos de sutura entre una semántica consagrada a la palabra, como la de Ullman, y la semántica de la frase tratada por Ricoeur en *La metáfora viva*:

1. La polisemia (que disemina el sentido de la palabra) y de la sinonimia (que discrimina a la polisemia) y sobre todo el poder acumulativo de la palabra que le permite adquirir sentido nuevo sin perder los precedentes, todos estos rasgos permiten afirmar que el vocabulario de una lengua es «una estructura inestable en la que las palabras individuales pueden adquirir o perder significaciones con la mayor facilidad» (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 172; Ullman 195). Esta estructura inestable convierte a la significación en el elemento lingüístico que probablemente ofrece menos resistencia al cambio (172). Ni sistemático ni enteramente asistemático. Por eso se halla a merced, no sólo del cambio en general, sino de causas no lingüísticas de cambio que, entre otros efectos, impiden que la lexicología pueda fundamentarse en una total autonomía. El lenguaje está a merced de las fuerzas sociales cuya eficacia explica el carácter no sistemático del sistema (173). Aprendemos una gran variedad de subcódigos por los que nos orientamos para hablar de modo adecuado, según el medio, las circunstancias y las situaciones en que estos subcódigos se emplean.

2. Un segundo indicio de la apertura de la semántica de la palabra a la semántica de la frase viene dado por los caracteres propiamente contextuales de la palabra. El funcionamiento predicativo del lenguaje está impreso de alguna forma en la misma palabra. Y esto ocurre de muchas maneras. La palabra está gramaticalmente determinada (173). El funcionamiento predicativo sobre la palabra es tan fuerte que algunos autores definen la significación de un modo completamente contextual o, según Ullman, «operacional» (cit. en Ricoeur 174). Según Wittgenstein se puede afirmar que en una amplia variedad de casos –no en todos, es cierto –en los que empleamos la palabra «significación», podemos definirla así: la significación de una palabra es su empleo en el lenguaje (174). Ryle agrega que «la significación de una palabra es su empleo dentro de una frase; pero ésta no tiene empleo: se limita a decir». Afirmación que no compartimos pero que es pertinente comentar. Por otra parte, nombrar es un importante juego del lenguaje que permite definir la significación por la relación recíproca entre nombre y sentido. Pero la sobreestimación de la palabra, incluso la fascinación por las palabras, llevada hasta la superstición proviene de la creencia de que el juego de nombrar es el paradigma de todos los juegos del lenguaje (cit. en Ricoeur 175). El contexto reaparece en el perímetro de la palabra. Las clases contextuales emergen de los propios contextos tras una paciente comparación de ejemplos (175). El semántico tiene que colocar junto a la definición analítica o referencial, la definición contextual de la significación. La relación entre ambos métodos es la misma que entre lengua y discurso: la teoría operacional se interesa por la significación del discurso. La referencial, por la significación en la lengua (cit. en Ricoeur 175). El primer enfoque resulta el conveniente para el eventual análisis de la metáfora-discurso.
3. La significación de la palabra depende de la significación de la frase. Tomada aisladamente, la palabra sólo tiene significación potencial establecida a través de sus sentidos parciales, y los contextos en los que puede operar. Sin embargo, en una frase, una instancia del discurso, la palabra adquiere significación actual (175). Benveniste aclara esto cuando dice que: «El sentido de una frase

es su idea; el de una palabra, su empleo [...] A partir de la idea particular, el locutor reúne las palabras que, en ese uso concreto, poseen un sentido particular» (cit. en Ricoeur 175). A esto podemos añadir que la frase, tomada como un todo, se reparte entre las palabras de la misma frase. Siguiendo a Husserl hablaríamos de que el referente de la frase es un «estado de las cosas» y el de la palabra, un «objeto». Entonces, como señala Benveniste, «el sentido de la frase es la idea que expresa, la referencia es el estado de las cosas que la provoca, la situación de discurso o de hecho con la que se relaciona y que nosotros no podemos nunca ni prever ni adivinar» (cit. en Ricoeur, 176). La palabra como ocurrencia en una frase, es ya otra cosa, y su sentido es inseparable de su capacidad de ser integrante de un sintagma especial y de cumplir una función proposicional (cit. en Ricoeur 176). El discurso se presenta como un juego recíproco entre la palabra y la frase. No obstante, el juego de nombrar sólo es posible por lo «diverso» semántico que caracteriza la palabra que sigue siendo una heterogeneidad limitada, regulada, jerarquizada (177). Jakobson no duda en considerar la «sensibilidad respecto al contexto» como un criterio de las lenguas naturales por oposición a las artificiales, junto con los otros dos criterios de la plurivocidad y de la mutabilidad del sentido (cit. en Ricoeur 177). La palabra recibe del contexto la determinación que reduce su imprecisión y gracias a ello, los otros sentidos de la palabra se suprimen, no traspasan el umbral de nuestra conciencia (cit. en Ricoeur 178). En el caso de la metáfora no bastan ninguna de estas acepciones ya codificadas, hay que retenerlas todas, *más una*. Ésta última es la que salvará el sentido del enunciado entero. La teoría de la metáfora-enunciado ha hecho hincapié en la operación predicativa. Esta postura no es incompatible con la teoría de la metáfora-palabra. Ullman señaló a este respecto que la definición analítica y la contextual de la palabra son compatibles entre sí en la medida en que la perspectiva de la lengua y del discurso se integran y completan (178-9). La teoría de la metáfora-enunciado remite a la teoría de la metáfora-palabra por un rasgo fundamental claramente descrito con anterioridad y que podemos llamar la focalización sobre la palabra, siguiendo la terminología de Max Black (marco-

foco). El «foco» es una palabra, el «marco» es una frase y sobre el foco se aplica la gama de los lugares comunes asociados a manera de filtro como se mencionó anteriormente. Esta focalización tiene su origen en la creación de una nueva experiencia semántica en el mismo nivel en que tiene lugar la no pertinencia, es decir, en el nivel predicativo. Los cambios de sentido estudiados por la semántica de la palabra exigen la mediación de una enunciación completa. A la focalización del enunciado por la palabra corresponde la contextualización de la palabra por el enunciado. En este sentido, la función desempeñada por los campos asociativos en la semántica de Ullman puede inducir al error y llevar a eludir los aspectos discursivos del cambio de sentido operando exclusivamente con elementos, nombres y sentidos, sin considerar que la aplicación de un predicado insólito, no pertinente, a un sujeto que «cede resistiendo» (179).

Ricoeur señala que la metáfora difiere de la metonimia porque actúa sobre dos registros, el de la predicación y el de la denominación y sólo actúa sobre el segundo en cuando actúa sobre el primero (180). Por ello, la metáfora tiene una función en el discurso que la metonimia no podrá igualar jamás. La producción de una equivalencia metafórica pone en juego operaciones predicativas que la metonimia genera.

Ricoeur insiste en que la función atribuida a los campos asociativos permite incluir a la metáfora y a la metonimia dentro de la denominación, y de este modo reforzar la teoría de la sustitución por medio del mecanismo psicológico de la asociación por contigüidad o por semejanza, que actúa entre nombre y nombre, entre sentido y sentido, o entre ambos a la vez (181). Por otra parte, Black expone en la asociación un aspecto de la «aplicación» de un predicado extraño a un sujeto que de ese modo aparece bajo una perspectiva nueva. Para esto se requiere el marco de una enunciación completa (181). En suma, lo mismo que una metáfora-enunciado tiene como «foco» una palabra en transposición de sentido, el cambio de sentido de la palabra tiene como «marco» una enunciación completa en tensión de sentido. En este punto, convergen los estudios III y IV de la *Metáfora viva* de Ricoeur, y de ello se puede concluir que la metáfora es el resultado de un

debate entre predicación y denominación y que su lugar en el lenguaje se halla entre las palabras y las frases pero el sentido completo no puede existir en forma aislada (181).

## **Capítulo 2. Construcción y proceso metafóricos: rumbo a la metáfora-discurso.**

### **2.1. Hacia una nueva retórica de la metáfora.**

Para buscar una nueva retórica de la metáfora y comprender sus formas constructivas así como los procesos que le dan origen, Ricoeur parte de la semántica estructural que considera en primer lugar que la definición de signo aparece liberada de todo rasgo psicológico (imagen acústica, contenido mental) y sociológico (el tesoro social de la lengua inscrito en la memoria de cada individuo); la relación significante-significado se considera *sui generis*. En segundo lugar, todas las consecuencias derivan de la distinción saussuriana entre forma y sustancia, y las operaciones de describirá Ricoeur tendrán lugar en el plano de la forma del lenguaje (Ricoeur, *La metáfora viva* 184). Para Saussure, afirma Ricoeur, lo más importante es que el análisis del significado se presenta de una forma que asegura el paralelismo entre dos planos del significante y del significado. En este caso concreto, llama la atención el progreso de Troubetzkoy (184), quien descompuso el significante en sus rasgos distintivos que trascienden el plano lingüístico. Esta característica ya fue citada con anterioridad y de alguna manera coincide con las hipótesis respecto a la formación de las metáforas a partir del pensamiento metafórico ya que si bien éstas se concretizan en el plano lingüístico, no se originan exclusivamente en él. Por otra parte, Ricoeur retoma el análisis del significado propuesto por Prieto y Greimas, que se lleva más allá del núcleo semántico de la palabra, hasta el nivel de los *semas* que son al significado lo que los rasgos distintivos (Saussure) son al fonema. El nivel estratégico de la semántica estructural se desplaza así de la palabra hacia el sema por un procedimiento puramente lingüístico (184). Las colecciones de semas son como una jerarquía de disyunciones que dan la forma de un árbol o de un grafo a todos los repertorios que la lengua presenta a nivel propiamente lingüístico, es decir, en el nivel en el que el locutor se expresa, significa y comunica. Por lo tanto, Ricoeur se limitará a exponer los intentos encaminados a definir el campo retórico sobre la base de esta semántica puramente estructural, de lo cual establece que la nueva retórica no es más que una repetición de la retórica clásica, al menos la de los tropos, en un grado más elevado de tecnicidad, pero reconoce que tiene un propósito más ambicioso: devolver a la teoría de las

figuras toda su amplitud y seriedad. (185) De hecho, el mismo Fontanier deseó incluir la teoría de los tropos en la de las figuras. La nueva retórica se propone explícitamente construir la noción de tropo sobre la de figura, y no a la inversa, y crear una retórica de las figuras. De esta manera, el tropo podrá seguir siendo lo que fue en la retórica clásica, una figura de sustitución a nivel palabra pero será encuadrado en un concepto más general, el de desviación. Gérard Genette afirma en el Prefacio de las *Figures de discours* de Fontanier que la desviación es el rasgo pertinente de la figura (186).

Todo el esfuerzo de la neorretórica consiste en incorporar la noción de desviación a las otras operaciones que según muestra la semántica estructural, actúan en los niveles de articulación del lenguaje: fonemas, palabras, frases, discurso, etc. La desviación a nivel palabra se presenta en forma local por lo que la nueva retórica repite la descripción de la metáfora como sustitución de sentido en el plano de la palabra, sin embargo, provee de una explicación significativa que resulta de la integración del tropo en una teoría general de las desviaciones (186). Los problemas planteados por la teoría general de las figuras son, según Ricoeur, del modo siguiente:

1. ¿Con respecto a qué hay desviación? ¿Existe un grado cero de desviación contra el cual evaluar la desviación?
2. ¿Qué entendemos por desviación?
3. ¿Cuáles son los criterios de la desviación y de la figura en el discurso retórico?
4. ¿Cómo se relaciona el efecto de sentido a nivel de discurso con las operaciones ejercidas sobre los átomos de sentido en el plano infralingüístico? Este cuarto problema lleva al de la inserción de la metáfora-palabra en la metáfora-discurso (189).

### **2.1.1. Desviación y grado retórico cero.**

Este primer problema es de importancia considerable y su función es fundamentalmente la delimitación del objeto retórico. A este respecto Ricoeur menciona, siguiendo a Black, que una palabra metafórica sólo

funciona en oposición y en combinación con otras no metafóricas. Insiste en que la autocontradicción de la interpretación literal es necesaria para que pueda surgir la interpretación metafórica (188). En este mismo aspecto, Fontanier ya había opuesto el sentido figurado al sentido propio y no al sentido primitivo, dando al propio un valor de uso y no de origen, en otras palabras, es el uso actual donde el sentido figurado se opone al propio. La retórica se ocupa únicamente de lo no-propio, de los sentidos tomados en préstamo, circunstanciales y libres. Desgraciadamente, dice Ricoeur, esta línea no puede trazarse en el interior del uso actual: el lenguaje neutro no existe (188). Se han propuesto, explica, tres respuestas. La primera, a la que se adhiere Genette, que la oposición de lo figurado y lo no figurado es la de un lenguaje real a otro virtual y que la referencia de uno a otro tiene por testigo la conciencia del locutor o del oyente. Por tanto, esta interpretación vincula la virtualidad del lenguaje de grado retórico nulo a su estatuto mental; la desviación se realiza entre lo que el poeta ha pensado y lo que ha escrito; entre el sentido y la letra (189). El autor identifica esto con la posibilidad de la traducción, insiste en que toda figura es traducible. La palabra real está puesta en lugar de la ausente, pero restituible por la traducción (cit. en Ricoeur 189). Sin embargo, el propio Genette reconoce que la figura es traducible en cuanto al sentido e intraducible en cuanto a la significación, es decir, en cuanto al acrecentamiento que la figura implica, remitiendo a otra teoría no de denotación sino de connotación para el estudio de ese “acrecentamiento”.

Beardsley afirma que la figura se opone a una interpretación literal de la frase entera y ello motiva la constitución del sentido metafórico (cit. en Ricoeur 189). Esta interpretación virtual no es en absoluto la traducción de una palabra presente por otra ausente, sino una manera de crear sentido con las palabras presentes, con que la palabra original se destruye a sí misma. En este sentido, Ricoeur afirma que la teoría de la interacción y la de la metáfora-discurso resuelven mejor el problema de lo no figurado que la teoría de la sustitución que sigue siendo tributaria de la palabra (190). Aunque persista la idea de que el lenguaje figurado exige la oposición a un lenguaje no figurado, el lenguaje virtual que connota no es restituible por

una traducción a nivel de las palabras, sino por una interpretación a nivel frase (190). Sin embargo, Ricoeur no especifica qué implicaciones tiene esta afirmación en el contexto del discurso.

Ricoeur revisa el trabajo de Jean Cohen como una opción para resolver el problema del grado cero de desviación. Este autor propone elegir no el grado cero absoluto como punto de referencia, sino el relativo, es decir, considerar entre los usos del lenguaje aquel que se encuentre menos marcado desde el punto de vista retórico, y por lo tanto, menos figurado. Este lenguaje es el científico. Esta propuesta tiene la ventaja de evitar el recurso de la conciencia para medir la desviación entre el signo y el sentido. Por otra parte, presupone que para que haya desviación entre el signo virtual y el real es necesario que exista una equivalencia semántica, o que exista un sentido que sea el mismo cuando las significaciones son otras, por lo tanto es necesario mostrar un lenguaje lo más neutro y ajustado posible a la realidad, de ahí deriva la decisión de considerar al lenguaje científico como grado cero relativo (190). Cohen insiste en que debe ser posible “medir” el espacio de la desviación, no metaforizarlo. Insiste en que aunque la desviación siempre puede existir, en el lenguaje científico es mínima (cit. en Ricoeur 191), es decir, tiende a cero, y que por lo tanto, semejante lenguaje ofrece la mejor aproximación al «grado cero de la escritura» (191).

Cohen afirma que la prosa absoluta es el contenido en cuanto distinto de la expresión y a esto añade que la traducibilidad sólo existe con base en la definición de la equivalencia semántica entre dos mensajes, lo que llama, identidad de información. Por lo anterior, podemos decir que el grado cero es la significación definida por la identidad de información (191). Esto no resuelve todos los inconvenientes, puesto que la traducción de cualquier modo siempre presenta un límite ideal. A este respecto, Ricoeur subraya que la medida de las desviaciones no sustituye la conciencia de desviación de los locutores; sólo da su equivalente (192). Afirma que Cohen toma de afuera del enunciado poético su término de comparación y por ello no puede reemplazarlo siempre. Así que Ricoeur prefiere la postura de Genette sobre un lenguaje virtual en filigrana que elimina la idea de una traducción palabra por palabra por el beneficio de una interpretación lineal inconsistente del enunciado entero (192). Genette mismo dice sobre la traducción que: la figura la lleva

«visible en transparencia, como una filigrana o un palimpsesto, bajo su texto aparente» (cit. en Ricoeur 192). No por esto, insiste Ricoeur, debemos descartar las contribuciones de Jean Cohen. La más interesante es aquella que aporta en la relación entre desviación y reducción de desviación; «pero esta relación es interior al enunciado poético y remite por tanto a una comparación entre un nivel real y otro virtual de lectura en el seno del mismo enunciado poético» (cit. en Ricoeur 192-3).

Otra manera de presentar el grado retórico cero es considerarlo como una construcción del metalenguaje. Ni virtual como Genette, ni real como Cohen, sino construido como lo hacen los autores de la *Rhétorique générale* (183). La división en unidades cada vez más pequeñas, produce la desarticulación del significado y la aparición de entidades –los semas– que no pertenecen al plano de la manifestación del discurso (193). El último grado de división es infralingüístico, y las unidades de significación sólo se manifiestan en el discurso, es decir, comienzan en un nivel superior (cit. en Ricoeur 193) por lo cual el análisis no se puede quedar en el plano léxico sino que debe considerar el plano sémico. «El grado cero sería entonces un discurso reducido sus semas esenciales» (cit. en Ricoeur 193) pero al no ser éstos especies lexicales distintas, la reducción es un proyecto metalingüístico. Esto permite distinguir en el discurso figurado dos partes: la que no ha sido modificada (base) y la que ha experimentado transformaciones retóricas (cit. en Ricoeur 193). Mientras la base tiene la estructura del sintagma, los invariantes tienen la estructura constitutiva de un paradigma: Aquel en el que figuran a la vez el grado cero y el figurado (193). Con respecto a lo anterior nos parece importante cuestionar si es posible detectar un grado cero de desviación en cualquier frase o discurso. Parece improbable que toda idea o realidad se pueda definir en lenguaje científico, es una limitante perceptual de la que ya habló Aristóteles. En ese sentido el grado cero relativo tampoco resulta muy eficaz porque los elementos extralingüísticos siempre interactúan con los lingüísticos y es muy difícil separar ambos. En todo caso habría que optar por un grado cero actualizable en la realidad extralingüística, es decir, uno que el uso dote de vigencia y contra el cual sea posible medir la “desviación”.

Si tomamos en cuenta la polisemia de la “enfermedad”, ¿cómo medimos su desviación? ¿Bajo que contexto? ¿Cuál es el “grado cero relativo” más adecuado? Este criterio no lo trata Ricoeur en su comentario a Cohen.

De lo anterior podemos decir que el grado cero práctico –el que puede localizarse en el discurso– no coincide con el grado cero absoluto que un análisis semántico podría reconocer eventualmente y relegar fuera del lenguaje (194). Todo mensaje debe comprenderse como un todo significativo y la retórica necesita descubrir un grado cero práctico en el mismo lenguaje. Adicionalmente a lo anterior, el locutor o el oyente sólo descubren las desviaciones que llevan una marca, es decir, una alteración positiva o negativa del nivel normal de redundancia que «constituye un saber implícito de todo usuario de una lengua» (cit. en Ricoeur 194). Esto nos devuelve a la idea de que la base es una forma particular de sintagma y el invariante pertenece al orden del paradigma; no obstante, el sintagma es actual y el paradigma es virtual (cit. en Ricoeur 194).

### **2.1.2. El espacio de la figura.**

Ricoeur insiste en que si se pretende encontrar el significado de la “desviación” nos encontramos con que ésta también constituye una metáfora espacial. Al igual que el término griego “epífora” que también representa la noción de movimiento desde(apo)...hacia(epi). Ambos términos coinciden en contener valores espacializantes de la transposición de sentido junto con otras propiedades de la metáfora a las que se añaden las de la *lexis* que hace «aparecer» el discurso. Todo esto nos lleva a una meditación sobre la figura como tal dado que paradójicamente no tiene figura propiamente hablando. Sin embargo, posee varias maneras de significar y expresar analogías con las diferencias de formas y rasgos que se encuentran en los cuerpos reales. Debido a esta analogía, se les denomina figuras del discurso. Pero esta metáfora no puede considerarse como una verdadera figura, puesto que en la lengua no existe otra palabra para la misma idea (cit. en Ricoeur 194-5).

Si se definen las figuras como «los rasgos, las formas o los giros [...] por los que el discurso, en la expresión de las ideas, de los pensamientos, o de los sentimientos, se aleja más o menos [...] de lo que

hubiera sido la expresión simple y común», los valores de espacialidad parecen implicados mutuamente (195). Jakobson en una *Conferencia interdisciplinar sobre el estilo* definió la función poética como aquella que pone énfasis en el mensaje por su propia cuenta e insiste en que este propósito demuestra el lado palpable de los signos, y acrecienta la dicotomía entre los signos y los objetos (cit. en Ricoeur 196). En los mensajes de carácter poético se puede observar un cruce peculiar entre dos formas de ordenar los signos: la selección y la combinación, que el propio Jakobson también relaciona con el principio de similaridad (elección entre términos semejantes) y contigüidad (construcción lineal de la secuencia). Gracias a estos ejes ortogonales es posible describir la función poética como una alteración de la relación entre éstos. La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el de la combinación. Con esto aparece una nueva interpretación de la corporeidad del mensaje: como una adherencia del sentido al sonido, es decir, que en la letra del poema, sonido y sentido se unen para formar figura según el procedimiento descrito por Jakobson. A lo anterior agrega que «la poesía no consiste en añadir al discurso adornos retóricos, implica una reevaluación total del discurso y de todos sus componentes cualesquiera que sean [y la función referencial]» (cit. en Ricoeur 197). Esta afirmación alcanza el rango filosófico y nos enfrenta con nuestra concepción de la realidad que Ricoeur tratará en otras secciones de *La metáfora viva* (197).

La neorretórica aprovecha el espacio abierto por Jakobson y emprende una meditación sobre la *visibilidad* y la *espacialidad* de la figura. Todorov, por ejemplo, dice sobre la metáfora, apoyándose en Fontanier, que «la figura muestra el discurso haciéndolo opaco»: «El discurso que nos hace simplemente conocer el pensamiento es invisible y por lo mismo inexistente» (cit. en Ricoeur 197). El discurso transparente sería el grado cero, el que deja visible la significación y sólo sirve para «hacerse entender», por tanto es necesario que se pueda hablar de significación sin la figura. A la transparencia se opone la opacidad. Y si a través de la metáfora hallamos opacidad en el discurso, en vez de transparencia, se piensa que ésta obedece a la ausencia de referencia, es decir, que no remite a ninguna realidad, que se basta a sí mismo (cit.

en Ricoeur 198) pero esto no resuelve la incógnita, ya que la opacidad de las palabras no necesariamente implica referencia nula, sino referencia distinta (198).

Genette lleva hasta sus últimas consecuencias su análisis de la metáfora espacial de la figura según los valores de distanciaci3n y configuraci3n. Existen pues dos ideas: la desviaci3n entre signo y sentido virtual que constituye el espacio interior del lenguaje y el contorno de la figura que se opone a la ausencia de forma, al menos ret3rica, del lenguaje virtual. La espacialidad se define en relaci3n al grado cero de la ret3rica (la expresi3n simple y com3n no tiene forma, la figura tiene una) (cit. en Ricoeur 198). De esta manera se hace justicia a la idea de Jakobson de una acentuaci3n del mensaje centrado en s3 mismo.

Genette opone la «superficie» de la forma ret3rica, «la que delimitan las dos l3neas del significante presente y del ausente» a la simple forma lineal del discurso que es la «puramente gramatical» (cit. en Ricoeur 199). En su primer sentido, el espacio es un vac3o, en el segundo, un contorno (199). La funci3n connotativa de la figura intenta mostrar esta motivaci3n y as3 significar la poes3a. La desviaci3n hace aparecer, m3s all3 del sentido de las palabras, los valores connotativos, que la antigua ret3rica resum3a como un sentido que proven3a del habla viva, de la invenci3n personal y se insertaba en la tradici3n (cit. en Ricoeur 199).

La teor3a de las figuras confluye en una corriente de pensamiento en la que la literatura se significa a s3 misma. Por tanto, la met3fora del espacio interior del discurso debe tratarse como figura, y denota la distancia entre la letra y el sentido virtual; «connota todo r3gimen cultural, el del hombre que en la literatura contempor3nea pone de relieve la funci3n autosignificante» (199). Para Genette el espacio del lenguaje es un espacio connotado m3s que designado, hablante m3s que hablado que se revela en la met3fora como el inconsciente en un sue1o (200). El hombre moderno, insiste el autor, prefiere el espacio al tiempo (cit. en Ricoeur 200). Por ello debemos de interpretar su propio discurso m3s como connotaci3n que como denotaci3n: «Hoy la literatura –el pensamiento– s3lo se expresa en t3rminos de distancia, de horizonte, de universo, de paisaje, de lugar, de sitio, de camino y de morada: figuras ingenuas pero caracter3sticas, figuras

por excelencia en las que el lenguaje se espacia para que el espacio, en él, hecho lenguaje, se hable y se escriba» (cit. en Ricoeur 200).

Genette también señala que la retórica apenas se preocupa de la originalidad o de la novedad de la figura, que considera cualidades de la palabra individual y que por lo mismo no le atañen (cit. en Ricoeur 201), su punto de interés son las formas codificadas cuyo sistema haría de la literatura una segunda lengua (201). Frye dice a este respecto que la estructura de un poema articula un *mood* afectivo y esto expone un modo de enraizarse en la realidad, es decir, se constituye en un componente ontológico. Con él reaparece el referente pero en un sentido radicalmente nuevo con respecto al lenguaje ordinario. Por eso, con la distinción denotación-connotación de corte positivista, sólo el lenguaje científico tendría el poder de denotar (201). Por otra parte, pensar que el excedente de sentido de la figura proviene de la connotación, y que la figura traducida no aporta información nueva es otro tipo de reduccionismo. No obstante, si la metáfora es un enunciado, es posible que éste sea intraducible no sólo en cuanto a su connotación sino en cuanto a su sentido mismo, y por lo tanto aporte nueva información.

### **2.1.3. Desviación y reducción de desviación.**

Todorov observa que los antiguos no lograron dar un sentido a la idea de una desviación hacia lo alógico (cit. en Ricoeur 202) por no haber definido el carácter lógico del discurso común ni haber explicado la regla de las infracciones con las que el uso llega a limitar los campos demasiado indeterminados de la lógica. (202) La figura se opone a las formas comunes y usuales del lenguaje hablado, sin embargo, la paradoja radica en el hecho de que sería aún más raro un discurso que careciera de ellas. Las figuras hacen que el discurso se pueda describir bajo formas discernibles. Si la figura hace perceptible el discurso, ¿qué lo hace describible? La descriptibilidad no constituye un criterio fuerte para poder definir lo que es una desviación. Ésta debe ser entendida como la violación de un código y es necesario relacionarla con la idea de la reducción de desviación a fin de dar forma a la desviación original, en términos de Genette, delimitar el espacio abierto

por esta desviación (203). En el caso que nos ocupa, es claro que las desviaciones operadas por las múltiples metáforas de la enfermedad que aparecen en un texto pueden ser delimitadas en formas muy variables, de hecho, pueden ser delimitadas en forma mínima y ello provoca una proliferación de posibles connotaciones. Quizá sea ésta una de las razones por la cuales el tratamiento literario de la enfermedad resulta tan rico y complejo.

Jean Cohen introdujo la noción de reducción de desviación, y a nosotros nos ofrece la posibilidad de relacionarla con la teoría de la interacción. Recordemos que la noción de desviación permite distinguir, dentro del significado, la sustancia significada y la «forma del sentido» (Cit en Ricoeur 203). En relación a esto, la poética estructural buscará un operador general que permita establecer a todas las figuras como realizaciones virtuales particulares, especificadas según el nivel y la función lingüística en los que el operador se actualiza (cit. en Ricoeur 203). En el nivel semántico, las tres funciones de predicación, determinación y coordinación permiten distinguir un operador predicativo (la metáfora), otro determinativo (el epíteto) y otro coordinativo (la incoherencia). Así la poética se constituye en una teoría de las operaciones y no en una simple taxonomía de las figuras. (203-4)

La noción de desviación no es más que el reverso de otro proceso: «la poesía no destruye el lenguaje ordinario sino para reconstruirlo a un nivel superior. A la desestructuración operada por la figura sucede una reestructuración de otro orden» (cit. en Ricoeur 204). De ahí podemos concluir que tanto la desviación como la reducción de desviación son fenómenos eminentemente semánticos. En una segunda aproximación, éstos se constituirán en fenómenos de impertinencia y de pertinencia semánticas (204-5). Como ejemplo, Cohen menciona que lo que impide que la figura fónica destruya por completo el mensaje es la resistencia de la inteligibilidad que sería la presencia de la prosa en un verso, es decir, el verso no es un verso del todo (205). Para el caso de las metáforas de la enfermedad este fenómeno se podría precisar quizás como una tensión entre el significado desviado provocado por las figuras de significación –las experiencias percibidas– y el lenguaje científico sobre el tema que actúa como reducción de la desviación. En este caso particular, la

convivencia de ambas fuerzas genera en su conjunto la metáfora de la enfermedad. En otras palabras, no es posible disociar la desviación y la reducción de la desviación porque sólo juntas conformaran una metáfora plena. El mensaje poético es a la vez verso y prosa.

La concepción de una desviación se apoya en la existencia de un código que regule la relación de los significados entre sí. Hay frases, que aunque correctas según la sintaxis, pueden ser absurdas por impertinencia del predicado (205). Sólo el predicado pertinente con relación al sujeto es capaz de desempeñar semánticamente su función. La ley de pertinencia semántica, según Cohen, señala las permisiones combinatorias que deben observar los significados entre sí, si la frase quiere ser inteligible, el código que regula la pertinencia semántica no es sino un «código del habla» (cit. en Ricoeur 205).

La metáfora no es la desviación propiamente, sino la reducción de la desviación. Sólo hay desviación si se toman las palabras en su sentido literal. La metáfora es el procedimiento por el cual el locutor reduce la desviación cambiando el sentido de una de las palabras. El cambio de sentido es la respuesta del discurso a la amenaza de destrucción que representa la impertinencia semántica, y esta respuesta a su vez, consiste en la producción de otra desviación en el propio código lexical (206). «La metáfora interviene para reducir la desviación creada por la impertinencia. Ambas desviaciones son complementarias, pero precisamente porque se hallan situadas en el mismo plano lingüístico. La impertinencia es una violación del código del habla y se sitúa en el plano sintagmático; la metáfora es una violación del código de la lengua y se sitúa en el plano paradigmático. Existe una especie de hegemonía del habla sobre la lengua: ésta acepta su propia transformación para darle sentido a aquélla. El proceso en su conjunto consta de dos tiempos, que son inversos y complementarios 1) planteamiento de la desviación: impertinencia, y 2) Reducción de la desviación: metáfora» (cit. en Ricoeur 206).

La determinación (el epíteto) tiene el sentido preciso de una cuantificación y de una localización que hacen que el epíteto no se aplique más que a una parte de la extensión del sujeto. La violación de esta regla ocurre con los epítetos redundantes, la redundancia es lo contrario de la impertinencia. Ocurre esto cuando la

determinación no es una función distinta de la predicación (207). La violación de la regla lleva al absurdo, ya que hace la parte igual al todo. La función de coordinación lleva el análisis al exterior de la frase. El despropósito, el estilo deshilvanado o incoherente viola la exigencia de unidad temática, entonces podemos hablar de desviación por inconsecuencia. La reducción de la desviación producida por la no-pertinencia de los términos al universo del discurso residirá en el descubrimiento de una homogeneidad (207-8). Los tres registros mencionados (predicación, determinación y coordinación) presentan el mismo proceso en dos tiempos. «La figura es un conflicto entre el sintagma y el paradigma, entre el discurso y el sistema [...] El discurso poético entra en conflicto con el sistema, y en ese conflicto el sistema cede y acepta su transformación» (cit. en Ricoeur 208).

A pesar de las contribuciones de Cohen, Ricoeur estima que su trabajo es considerablemente inferior al de los teóricos anglosajones porque aún se halla en la tradición retórica del tropo de una sola palabra y bajo el dominio de la teoría de la sustitución (209). Por ello, insiste en retomar la teoría de la interacción que considera a la predicación como factor fundamental del fenómeno de metaforización y que además acepta los dos estadios del proceso, la posición y la reducción de la desviación (209). El poeta, subraya Ricoeur, crea sentido con todo el enunciado que contiene la palabra metafórica. La metáfora es un caso de aplicación del predicado.

Ricoeur critica la intención de Cohen de buscar la desviación predicativa invocando una « semejanza afectiva » y no buscar ese nuevo orden que propone la metáfora del lado de la información objetiva (210). Ricoeur insiste en que la poetización es un proceso de dos caras, correlativas y simultáneas: desviación y reducción, desestructuración y reestructuración. Dice que para que el poema funcione es necesario que la significación se pierda y se reencuentre simultáneamente en la conciencia del lector (210). Cohen por su parte no reconoce el problema central de la semántica que es la constitución de sentido como propiedad de la frase indivisa (211). Ricoeur piensa que la adición del momento predicativo, que llama *nueva pertinencia* permite decir hasta que nivel alcanza validez y sentido la teoría de la desviación paradigmática. Reconoce

que Cohen demuestra cómo los planos sintagmático y paradigmático se complementan pero insiste que sólo la instauración en el enunciado metafórico de una nueva pertinencia permite unir una desviación lexical a otra predicativa. Concluye que no existe ningún conflicto entre la teoría de la sustitución (o de la desviación) y la de la interacción. Ésta describe la dinámica del enunciado metafórico y en su opinión es la única que merece el nombre de teoría semántica de la metáfora (211).

#### **2.1.4. El funcionamiento de las figuras: el análisis «sémico».**

La cuestión de los criterios de la desviación retórica puede plantearse en el plano de la manifestación del discurso. De igual manera, el significado puede descomponerse en átomos semánticos –semas– que no pertenecen al plano de la manifestación del discurso. En este estudio, Ricoeur examina los trabajos del Grupo de Lieja y en menor medida, de Le Guern. El objetivo de este apartado es relacionar conceptos operativos (desviación, redundancia, etc.) con operaciones simples como *suprimir* y *añadir* que sean válidas a todos los niveles de realización del discurso (213).

Ricoeur parte de la suposición de que todos los niveles de descomposición, en el sentido descendente, y de integración, en el ascendente, son homogéneos. Es fácil reconocer en esta presuposición lo que hemos llamado el postulado semiótico. La dualidad entre las unidades semióticas o signos y las unidades semánticas o frases. El nivel de la frase es sólo uno de tantos; la más pequeña frase con sentido «se define por la presencia de dos sintagmas, uno nominal y otro verbal, por el orden relativo de estos sintagmas y por la complementariedad de su marca» (cit. en Ricoeur 213). La frase no es una excepción; se define, en cuanto a su valor gramatical. Este orden es lo que Benveniste llama predicado y que rompe la monotonía de la jerarquía. En una perspectiva semiótica, el orden es sólo una perspectiva de conjunto (213-4).

A partir de lo anterior, los autores de la *Rhétorique générale* consideran cuatro campos: los metaplasmas (figuras que operan en el aspecto gráfico de las palabras); las metataxis (figuras que actúan sobre la estructura de la frase); los metasememas (figura que reemplaza un semema por otro; incluye la

metáfora) y los metalogismos (figuras que modifican el valor lógico de la frase). La originalidad de esta obra está en la explicación de la misma sustitución como una modificación que recae sobre el conjunto de los semas nucleares, es decir, el cambio de nivel de análisis, en el paso al plano infralingüístico de los semas, que son al significado lo que los rasgos distintivos al significante (214). El cambio de nivel estratégico permite introducir conceptos operativos y procesos que actúan a todos los niveles en que las unidades de significación pueden ser reducidas a conjuntos de elementos, por lo tanto, actuarán en las cuatro clases de metábolos (215).

Los conceptos operativos que Ricoeur menciona proceden de la teoría de la información de Carnap y Bar-Hillel que hablan sobre la precisión de la información determinada por elecciones binarias. De este modo, resulta posible emplear de nuevo las nociones de desviación y de reducción de desviación, explicadas en los apartados anteriores. Para el caso, la reducción de desviación es una autocorrección que reestablece la integridad del mensaje; toda figura modifica la marca de redundancia del discurso, ya la reduzca, ya la aumente. La reducción implica dos condiciones: 1) en el discurso figurado se puede distinguir, por un lado, una parte o «base» que no ha sido modificada y que es una forma particular de sintagma, y por otro, una parte que ha experimentado desviaciones retóricas; 2) la segunda conserva cierta relación con su grado cero. Este punto es importante para la teoría de la metáfora; el invariante de orden paradigmático será el término virtual común al grado cero y al figurado (215).

En resumen, «la retórica es un conjunto de desviaciones susceptibles de autocorrección, es decir, que modifican el nivel normal de la redundancia de la lengua, transgrediendo las reglas o inventando otras nuevas. La desviación creada por un autor es percibida por el lector gracias a una marca y luego reducida mediante la presencia de un invariante» (cit. en Ricoeur 216).

A lo anterior hay que añadir que las operaciones que afectan la totalidad del campo de las figuras se dividen en dos grandes grupos, según alteren las unidades mismas o su posición, es decir, su orden lineal; son pues sustanciales o relacionales. La teoría de los metasemas es la aplicación rigurosa de las operaciones de

adición y supresión al conjunto de semas o unidades mínimas de sentido que constituyen la palabra. La nueva retórica explica la sustitución por un ordenamiento de semas resultante de la adición y de la supresión, quedando sin modificar una parcela del sentido inicial, la base (cit. en Ricoeur, 215-6). Una palabra se define en lexicología por la enumeración de sus variantes semánticas o sememas; éstas son clases contextuales, tipos de ocurrencias en contextos posibles. La palabra del diccionario es el *corpus* constituido por estos sememas. Este campo presenta ya el fenómeno de desviación, pero interior a este cuerpo, entre un sentido principal y otros periféricos (cit. en Ricoeur 217). Si la palabra lexical comporta en sí misma desviaciones, el proceso semántico y el retórico se hacen indistinguibles. En términos de Jakobson, toda selección paradigmática se convierte en metafórica (217). De ahí que sea imprescindible considerar que «sólo hay figura si, en el cambio de sentido, subsiste una tensión, una distancia, entre los dos sememas, el primero de los cuales sigue estando presente, aunque sólo sea implícitamente» (cit. en Ricoeur 217). La figura es una desviación percibida; que debe ser percibida cargada de un nuevo sentido. Ahí es donde debe intervenir un factor sintagmático, un contexto: «si es cierto que el metasemema puede reducirse a modificar el contenido de una sola palabra, es preciso añadir [...], que la figura sólo será percibida dentro de una secuencia o frase» (cit. en Ricoeur 217) aunque no hay metáfora en el diccionario, y mientras la polisemia está lexicalizada, la metáfora, al menos la de invención, no lo está (217-8).

Ahora nuestra atención se centrará en investigar cómo funcionan la adición y la supresión. Ricoeur parte del problema de resolver la división semántica. «Se puede tener en cuenta igualmente que algunas palabras remiten mediatamente a un objeto (conjunto de partes coordinadas) y esta descomposición del objeto en sus partes en el campo del referente tiene su correspondiente lingüístico (en el campo de los conceptos), pudiéndose designar las dos por medio de las palabras [...]; los resultados de esas dos divisiones son completamente diferentes» (219) El primer análisis conduce a una conjunción de clases; el segundo, a un árbol disyuntivo, pues se funda en diferencias (219). De esta manera, el análisis sémico es dependiente de las leyes del universo semántico. Esta dependencia afecta particularmente al nombre, nombres concretos o

abstractos. A estos modos de descomposición se aplican las dos operaciones de supresión y adición. El ejemplo que Ricoeur elige para demostrar este punto es la reducción de la metáfora a una sinécdoque mediante el rodeo de una adición y de una supresión que la convierten en el producto de dos sinécdoques. Esta figura es la que mejor verifica la teoría: 1) la conservación de una base de semas esenciales cuya supresión haría el discurso incomprensible; 2) el funcionamiento de la adición simple y de la supresión; 3) la aplicación de estos dos operadores a las dos clasificaciones citadas,  $\Sigma$  y; 4) los factores contextuales permanecen extrínsecos (221).

Tres requisitos exigen los operadores de adición y supresión. En primer lugar, no se excluyen entre sí, sino que pueden acumularse. En segundo lugar, su combinación puede ser total o parcial (total es la metáfora, parcial, la metonimia). Este análisis coloca las dos figuras dentro de la misma clase, lo contrario de Jakobson. Por último, la combinación comprende «grados de presentación», en la metáfora *in absentia* (la verdadera metáfora según los antiguos) el término sustituible está ausente del discurso. En la metáfora *in praesentia*, los dos están presentes juntos, así como la marca de su identidad parcial (221). Por lo anterior, podemos decir que la metáfora se produce con base en «un sintagma en el que aparecen de modo contradictorio la identidad de dos significantes y la no-identidad de dos significados correspondientes. El desafío a la razón (lingüística) suscita un procedimiento de reducción por el que el lector buscará validar la identidad» (cit. en Ricoeur 222).

Si el problema consiste en «encontrar una clase-límite en la que los dos objetos figuren juntos, pero separados en todas las clases inferiores», entonces la reducción metafórica es la búsqueda de un tercer término, virtual, como punto de partida (222). Esta zona de intersección es la que de hecho es posible descomponer en dos sinécdoques: del término de partida, al intermedio, y de éste al de llegada. Para esto es necesario que las dos sinécdoques sean homogéneas en cuanto al modo de descomposición, ya en semas, ya en partes; la intersección tiene lugar en una metáfora conceptual o en una referencial. Esta transposición, de la que no se percata conscientemente el lector, consiste en «atribuir a la reunión de los dos conjuntos de semas propiedades que en realidad sólo valen para su intersección» (cit. en Ricoeur 222) por eso el lector no

percibe la estrecha intersección que empobrece el sentido del enunciado, sino que por el contrario, experimenta una sensación de apertura y amplificación (Ricoeur, *La metáfora viva* 222).

En la metáfora, el término intermedio constituye una intersección sémica entre dos clases, pertenece al campo semántico de cada una, por eso la adición suplementaria de semas es parcial. En la contigüidad no hay tal intersección sémica, para el caso de la metonimia, ésta descansa en el vacío. Ricoeur concluye que en la metáfora, el término intermedio está englobado, mientras que en la metonimia es englobante (cit. en Ricoeur 118). La metáfora sólo hace intervenir semas denotativos, nucleares, incluidos en la definición de los términos, y la metonimia, semas connotativos, «contiguos en el seno de un conjunto más amplio y más concurrentes todos en la definición de este conjunto» (cit. en Ricoeur 223).

La sinécdoque no supone el absoluto estatuto de epíteto impertinente, esencial a la metáfora; se mantiene dentro de los límites de una operación de sustitución aplicada a la palabra. La búsqueda de la intersección, el juego entre el «foco» y el «marco», desaparece junto con todas las reflexiones hechas sobre el plano predicativo y deja a la metáfora como mero producto de adiciones y supresiones de semas, dejando fuera también las operaciones predicativas (223). Ricoeur considera que si la metáfora puede ser reducida de una metáfora *in praesentia* a una metáfora *in absentia*, y de ahí a dos sinécdoques; entonces la metáfora puede considerarse un sintagma contracto dentro de un paradigma (sustitución de un sentido figurado por un grado cero ausente). Cabe recordar que «la definición del paradigma es estructuralmente idéntica a la de la metáfora, hasta el punto de que se puede considerar esta última como un paradigma desplegado en sintagma» (cit. en Ricoeur 225).

Mediante la intersección de todos los términos presentes al mismo tiempo, en el mismo enunciado, la producción de la intersección exige una teoría de la metáfora-palabra. El fenómeno más importante es el aumento de la polisemia inicial de las palabras gracias a una instancia del discurso. El lector elabora, establece el itinerario más corto, busca, recorre, encuentra. Ello atestigua la invención sémica que opera en los campos semánticos ya constituidos. Por esto último, es necesario preguntarse, afirma Ricoeur, si el

análisis sémico que por definición recae sobre los términos ya lexicalizados puede explicar el aumento de polisemia por medio del discurso (226). A este respecto, el mismo Ricoeur alude al trabajo de Max Black, y a lo que éste llamó «sistema de lugares comunes asociados» que fácilmente pasan, sin transición clara, del código lexical al cultural. Ricoeur toma el ejemplo de Black de la asociación de “astucia” a “zorro”. No obstante, señala Black, en la metáfora de invención, el nuevo valor constituye con respecto al código lexical una desviación que el análisis sémico no puede impedir. Ni siquiera el código cultural de los lugares comunes es suficiente para resolver su significado, para ello es necesario remitirse al propio enunciado metafórico.

Ni el código lexical ni el de los lugares comunes poseen el nuevo rasgo constitutivo del significado que crea desviación con relación a los dos códigos. Si fuera verdad que la metáfora descansa en un sema común ya presente, aunque en estado virtual a nivel infralingüístico, no sólo no habría información nueva, ni invención, sino que ni siquiera haría falta una desviación paradigmática para reducir otra sintagmática, bastaría una simple sustracción de sema; precisamente ésa es la función de la sinécdoque. Se comprende perfectamente por qué era necesario reducir la metáfora a la sinécdoque: esta figura satisface enteramente las reglas del análisis sémico (227).

La prueba de que los códigos de los lugares comunes no completan el sentido lo hallamos en las constante remetaforizaciones de la enfermedad. Cuando surgen nuevas enfermedades, las metaforizaciones cambian. También depende del tipo de enfermedad, no obstante, estas metaforizaciones, lentamente sufren una transición hasta asimilarse en la cultura y se convierten en lugares comunes, como ocurrió con enfermedades estigmatizantes como la locura y la lepra.

Cohen plantea el caso de los predicados que no se pueden descomponer, como los colores. A ese tipo pertenecen las sinestesias y las semejanzas afectivas. Estas metáforas, sugiere Cohen, constituyen desviaciones de segundo grado con relación a las otras, que él llama de primer grado, cuya impertinencia se

puede someter a análisis sémico y reducir por simple sustracción de los elementos inapropiados del significado (228). Dice que en el caso de las desviaciones de segundo grado, hay que buscar la razón del empleo metafórico en el *exterior* del significado, entre los efectos subjetivos.

En opinión de Ricoeur, es necesario interpretar las desviaciones de primer grado en función de las de segundo. De otro modo, la explicación de la reducción se parte en dos: un primer lugar, un tipo de reducción de impertinencia motivado por relaciones de interioridad; en segundo, un tipo motivado por una relación de exterioridad. Éstos designan estatutos diferentes del empleo metafórico de una palabra respecto al análisis sémico.

Esta estructura abierta es sólo la condición de la metáfora, no la razón de su producción; se necesita un acontecimiento de discurso para que aparezcan, con el predicado impertinente, valores fuera de código, que la polisemia anterior no podía contener por sí sola (228-9). La segunda superioridad de la teoría de la metáfora-enunciado sobre la de la metáfora-palabra es que explica el parentesco de los dos campos de los metasemas y de los metalogismos, disociados por la *Rhétorique générale*. Ésta caracteriza los metalogismos como una desviación, no entre las palabras y los sentidos, sino entre el sentido de las palabras y la realidad, considerando la “realidad” en su acepción más general de referente extralingüístico del discurso. Una retórica que quiera ser general no puede moverse sólo en el espacio interior, entre el signo y el sentido, sino que debe considerar el espacio exterior, entre signo y referente (229). Un fenómeno como la enfermedad exhibe aspectos tanto abstractos como concretos y difícilmente puede explicarse su metaforización sólo ciñéndose a una semántica absolutamente lingüística. Es necesario considerar los factores infralingüísticos y extralingüísticos que la afectan.

El paso del tropo al metalogismo exige no sólo un acercamiento histórico a las teorías anglosajonas sino a la misma *Rhétorique générale* ya que «es evidente que las metáforas no se presentan siempre bajo la forma predicativa; pero siempre es posible reducirlas a ella. En este caso, el metasema es siempre una “seudoproposición” pues presenta una contradicción que la lógica rechaza y la retórica asume. Así sucede

con la metáfora e igualmente con otros metasememas» (cit. en Ricoeur 229). Sólo la reducción a la forma predicativa permite tender un puente entre el metasemema y el metalogismo.

Resumiendo lo que los autores tratados señalan, diremos que: «Bajo la forma predicativa, la metáfora hace uso de la cópula que el lógico juzga indebida, pues “ser” significa en este caso ser y no-ser [...] de este modo, se pueden reducir todos los metasememas a [...] la fórmula de la contradicción» (cit. en Ricoeur 230). Entonces se puede afirmar que la metáfora ya no es un tropo de una sola palabra. La necesidad de esa reducción a la forma predicativa se manifiesta también en esta observación: la constitución del referente es a menudo indispensable para identificar una metáfora. La metáfora sólo aparece si se conoce su referente (cit. en Ricoeur 230).

El enunciado metafórico implica términos no metafóricos, con los que el término metafórico está en interacción, mientras que una alegoría no implica más que términos metafóricos. Entonces, la tensión no se da en la proposición sino en el contexto. Como la lectura de la frase no ofrece sentido aceptable o interesante desde el punto de vista literal, se busca la posible existencia de una segunda isotopía menos trivial (cit. en Ricoeur 230). Esta idea es constante en los trabajos de los autores anglosajones, pero la metáfora parece otra clase de figura precisamente por haber sido separada del enunciado metafórico, y sólo su incorporación a un metalogismo la hace participar de la función referencial que atribuimos a la alegoría, a la fábula, a la parábola; el metasemema sigue siendo una transformación que opera a nivel de cada elemento del discurso, de cada palabra (231).

La desviación es el impacto sobre la palabra de un fenómeno semántico que concierne a todo el enunciado, entonces habría que llamar “metáfora” a todo el enunciado cuando éste reporta un sentido nuevo y no sólo a la desviación paradigmática que focaliza en una palabra el cambio de sentido de ese enunciado (231).

#### **2.1.5. El trabajo de la semejanza.**

Ricoeur trata la perplejidad, que se refiere a la función de la semejanza en la explicación de la metáfora, y para ello, cuestiona si la semejanza sólo es solidaria de la teoría de la sustitución y si es incompatible con la de la intersección (233).

Ricoeur retoma la idea corriente en la retórica clásica que establece que la metáfora es el tropo por semejanza. También insiste en que el tema de la semejanza es casi inseparable de los de préstamo, desviación, sustitución y paráfrasis exhaustiva. No obstante, considera que la semejanza es ante todo el motivo del préstamo; y además la cara positiva de un proceso que tiene en la desviación su cara negativa. En la medida en que el postulado de la sustitución puede considerarse como representativo de la cadena entera de postulados, la semejanza es el fundamento de la sustitución originada en la transposición metafórica de los nombres y, más en general, de las palabras (234).

Ricoeur retoma a Aristóteles para su análisis y parte de la idea de que la comparación ya no es como una especie de metáfora, sino la metáfora como una especie de comparación, una comparación abreviada. Por lo tanto y siguiendo este mismo proceso de simplificación, el complicado cuadro de los tropos se reduce hasta el punto de tener únicamente en cuenta la metáfora y la metonimia, es decir, la contigüidad y la semejanza, según ellos. Sólo en la nueva retórica contemporánea se restringe la tropología a la oposición entre la metáfora y la metonimia. La semejanza mediante la operación de simplificación se convierte en la única contraposición de un único contrario: la contigüidad (234). Lo metafórico y lo metonímico califican no sólo figuras y tropos; en lo sucesivo, califican también procesos generales del lenguaje. Jakobson reforzó la idea de que sustitución y semejanza son dos conceptos inseparables, ya que juntos rigen algunos procesos que actúan en numerosos niveles del lenguaje (235).

Por otra parte, Saussure, dice Ricoeur, mostró dos modos de ordenamiento y sistematización de los signos: la combinación y la selección; pero Saussure, a juicio de Jakobson, parece haber sacrificado la segunda al antiguo prejuicio según el cual el significante posee un carácter puramente lineal. El núcleo de la teoría de Jakobson sigue siendo de Saussure: el primer modo de ordenamiento une *in praesentia* dos o varios

términos dentro de una serie mnemónica virtual. Pero quien dice selección entre términos alternativos, dice posibilidad de sustituir uno por otro equivalente al primero, bajo un aspecto, y diferente de él, bajo otro aspecto; selección y sustitución son, pues, dos caras de una misma operación (235).

Contigüidad y similitud caracterizan el estatuto de los constituyentes: por un lado, dentro del contexto de un mensaje; y por otro, dentro de un grupo de sustitución. A partir de ahí, la correlación con los tropos no presenta dificultad alguna si se admite que la metonimia descansa en la contigüidad, y la metáfora en la semejanza. Esta serie de correlaciones permite llamar a la combinación polo metonímico y a la selección polo metafórico. El eje de la combinación corresponde a la linealidad del significante. En resumen, todo signo lingüístico implica dos modos de ordenamiento: combinación y selección. La distinción es semiológica en el fondo (236).

El modelo de la teoría metáfora-sustitución ignora la diferencia entre lo semiótico y lo semántico, y toma la palabra y no la frase como unidad de base de la tropología, aunque reconoce en la palabra los aspectos de combinación y selección comunes a todos los signos, no implica ninguna discontinuidad del tipo que Benveniste reconoce entre el orden del signo y el del discurso. De lo anterior se deduce que la metáfora caracterizará un proceso semiótico general y no una forma de atribución que requiere previamente la distinción entre el discurso y el signo (236).

Se puede superponer la sintaxis-semántica a la de combinación-selección, y por lo mismo, a la contigüidad-similitud y a la de los polos metonímico-metafóricos. En realidad, los hechos de combinación en el interior de un mensaje son hechos de sintaxis o hechos sintagmáticos si no queremos reducir la sintaxis a la gramática e incluir en ella, por ejemplo, la composición de palabras e incluso las secuencias fonemáticas. Combinación textual y fonemática se superponen (237).

Incorporar la significación lingüística a la ciencia del lenguaje lleva a preguntarse qué diferencia observamos entre la sintaxis y la semántica. La sintaxis, en todo caso, se ocupa del eje de las sustituciones. Mientras que, como Saussure percibió, existe un vínculo entre semántica y selección. En la constitución de

un mensaje se escoge una palabra entre otras semejantes en el interior de un conjunto que constituye un paradigma basado en la similaridad (237).

En razón de estos modos de funcionamiento, entre las perturbaciones que sufre el mensaje (palabra) se hallan la similaridad y la contigüidad. La última se caracteriza por su agramatismo, la palabra sobrevive al desmoronamiento de la sintaxis; mientras que la contextura se disgrega, prosiguen las operaciones de selección y proliferan los deslizamientos metafóricos. En cambio, en las perturbaciones de similaridad se salvaguardan los eslabones de conexión y se destruyen las operaciones de sustitución; la metáfora desaparece con la semántica, proyectando la línea del contexto sobre la de sustitución y de la selección (238).

Ricoeur trata con especial énfasis la propiedad del proceso metafórico que lo caracteriza como una operación metalingüística. Los elementos que pertenecen a un código se designan mediante otros equivalentes en el interior del mismo código. Por supuesto, esto es extensivo a las operaciones de cambio de código que también se basan en equivalencias entre un código y otro. Por ejemplo, un jefe a un rey, ambos como formas de designación a la cabeza jerárquica de un determinado grupo (238).

Ricoeur señala que todas estas operaciones «tienen un parentesco profundo con la capacidad de las palabras de recibir significaciones adicionales, desplazadas, asociadas, basadas en su semejanza con la significación fundamental» (238). Esto mismo lo podemos observar en nuestro caso particular de estudio, donde la significación de enfermedad ha sido vulnerada o bien ha recibido significaciones adicionales basadas en semejanzas percibidas por un individuo o una sociedad. Como ya se señaló, la parte psicológica involucrada en esta asignación de significaciones es difícilmente soslayable. Existen además, señala Ricoeur, otras correlaciones que enriquecen el proceso metafórico y metonímico como el estilo personal de un autor, el comportamiento verbal, y la preferencia por un tipo u otro de ordenamiento. Las formas poéticas, agrega, mostraron un predominio de la metonimia en corrientes literarias como el realismo, mientras que la metáfora se enseñoreó en el romanticismo y el simbolismo (238).

La presencia en el arte del predominio de una u otra figura se puede apreciar también en la predilección del cubismo por la metonimia; del surrealismo por la metáfora; y en el cine, contrasta los planos sinecdóquicos y montajes metonímicos de D.W. Griffith, con los planos metafóricos de Charles Chaplin (238). Estas mismas polaridades se hallan en los procesos simbólicos descritos por Sigmund Freud en el sueño.

La tropología, que Ricoeur considera un metalenguaje, ha sacrificado la metonimia a la metáfora y ha favorecido el simbolismo en la poesía. Explica que «la relación de similaridad actúa en el tropo metafórico en el que un término sustituye a otro y en las operaciones metalingüísticas donde los símbolos de un lenguaje de segundo orden se parecen a los del lenguaje-objeto» (239). Para analizar lo anterior, Ricoeur recurre a un esquema propuesto por Jakobson:

PROCESO	METÁFORA	METONIMIA
OPERACIÓN	SELECCIÓN	COMBINACIÓN
RELACIÓN	SIMILARIDAD	CONTIGÜIDAD
EJE	SUSTITUCIÓN	CONCATENACIÓN
CAMPO	SEMÁNTICO	SINTAXIS
FACTOR LINGÜÍSTICO	CÓDIGO	MENSAJE (significación contextual)

Ricoeur opone a este esquema binarista su opinión acerca de que las operaciones lógicas que rigen la sintaxis de la predicación, la coordinación y la subordinación predicativas provengan de la misma clase de contigüidad que la que rige la concatenación de los fonemas dentro de los morfemas. Insiste en que la sintaxis predicativa representa el orden de lo necesario, regulado por normas que dan estructura a las expresiones bien formadas. La contigüidad, en cambio, es del orden de lo contingente, y supone que cada

objeto conforma un todo completamente independiente. De esto, podemos afirmar que la contigüidad metonímica parece muy distinta de la unión sintáctica (240).

La aplicación de la semejanza en las equivalencias de la metáfora y la metonimia tiene que ver en el primer caso con semejanzas de índole semántica y en el segundo, con semejanzas que surgen de equivalencias metalingüísticas.

«La semejanza relaciona un término metafórico con aquel al que sustituye», señala Ricoeur, y entonces deduce que «podemos preguntarnos con toda razón si no es la metonimia, mucho más que la metáfora, una sustitución, precisamente una sustitución de nombre» (241). En conclusión, si la metáfora pretende presentar una idea bajo el signo de otra más conocida, nos hallamos frente a un procedimiento tanto de combinación como de sustitución. En palabras de Jakobson: «el sentido de un signo es otro signo por el que puede traducirse... En todos los casos sustituimos signos por signos» (cit. en Ricoeur 241).

En el campo del discurso, se puede confirmar que la metáfora, sobre todo la de invención, es un fenómeno del mismo, una atribución insólita que se da según Jakobson dentro del código o dentro del mensaje, y en este sentido, el poder de la metáfora reside en las uniones sintagmáticas insólitas, combinaciones novedosas y puramente contextuales (242).

Michel Le Guern realiza una reinterpretación de las categorías de Jakobson en cuanto a los procedimientos de selección y combinación. Establece que la primera se basa en las relaciones “internas” de orden intralingüístico, mientras que la segunda obedece a las “externas” del orden extralingüístico de la realidad. (242) Ricoeur lo expresa como sigue: «La metáfora sólo concierne a la sustancia del lenguaje, a las relaciones de sentido; la metonimia modifica la misma relación referencial» (cit. en Ricoeur 242). Esta afirmación libera al análisis de la necesidad de regirse mediante un referente.

Este concepto es muy importante porque al liberarse la metáfora de los referentes extralingüísticos puede generar o apropiarse de sentidos o significados que no tienen que ser reivindicados en la realidad. En el caso de la enfermedad como observaremos en la sección dedicada a los trabajos de Susan Sontag, esta

propiedad resulta fundamental para explicar muchas de las metáforas de la enfermedad de uso corriente, en este caso catacresis culturalmente aceptadas.

«La metáfora puede explicarse por la suspensión momentánea de una parte de los semas constitutivos del lexema empleado» (cit. en Ricoeur 242), mientras que la metonimia realiza una selección sintagmática (combinación) que proyecta el enunciado fuera de las estructuras paradigmáticas interiores al lenguaje (243). La metonimia se percibe entonces como una elipsis que recae sobre una relación de referencia extralingüística (243).

Más adelante Ricoeur explora el hecho de que no habría metáfora si no se percibiera una desviación entre el sentido figurado de una palabra y la isotopía del contexto, es decir, la desviación se muestra, según Greimas, alterando la homogeneidad semántica del enunciado o en una parte del mismo (245). Le Guern examina el fenómeno y parte de que la interpretación de una metáfora sólo es posible si se ha percibido la incompatibilidad del sentido no figurado del lexema con el resto del contexto. Esta incompatibilidad realiza la función de una señal que invita al enunciante a seleccionar, entre los elementos de significación constitutivos del lexema, los que son incompatibles con el contexto (cit. en Ricoeur 245).

Este análisis de la metáfora nominal se hace extensivo a la metáfora-adjetivo y a la metáfora-verbo que introducen la consideración del contexto dentro de la misma producción de la figura (cit. en Ricoeur 245). Jean Cohen describe el momento de supresión de semas como reducción de la desviación y supone un cambio repentino de isotopía. Ya que sólo se comparan cosas comparables, la comparación reside en la desviación de la isotopía del contexto, y en este sentido se parece a la metáfora. La desviación orienta la interpretación pero también es un elemento constitutivo del mensaje metafórico (246).

Le Guern explica que en su opinión, la metáfora combina dos fenómenos: el denotativo, definido por la reducción sémica, y el connotativo, exterior a la función lógica e informativa del enunciado, y que se manifiesta en la “imagen asociada”, que no es sino una connotación psicológica, y además una connotación no libre. El enlace, entre abstracción sémica y evocación de una imagen asociada se hace por «la

introducción de un término extraño a la isotopía del contexto» (cit. en Ricoeur 247). La imagen asociada establece una relación entre el término que pertenece a la isotopía y otro que pertenece a la imagen. Esta manera de obrar permite ordenar el conjunto de los hechos de lenguaje provenientes de la similaridad y es la aportación más destacada y novedosa de Le Guern en opinión de Ricoeur.

La analogía semántica aparece o se impone, según Le Guern como el único medio para suprimir la incompatibilidad semántica (cit. en Ricoeur 249). A diferencia de la comparación, que por definición pertenece a la isotopía del contexto, la metáfora requiere de la analogía semántica para introducir el término extraño que crea imagen (249). No obstante, Ricoeur expresa algunas objeciones al modelo de Le Guern piensa que la imagen asociada corre el peligro que quedarse en un hecho extralingüístico, y si se reconoce como hecho del lenguaje, el de ser un factor extrínseco al enunciado porque sólo está asociada. A continuación, abordaré el análisis que Ricoeur realiza de esta función de la imagen asociada.

#### **2.1.6. El momento icónico de la metáfora.**

Ricoeur examina en este apartado el trabajo de Paul Henle en torno a la metáfora. Este investigador retoma la idea aristotélica y la reformula. Llama metáfora a todo deslizamiento del sentido literal al sentido figurativo. Este deslizamiento, opina, debe ser aplicado no sólo a los nombres sino a cualquier signo. Además, establece una distinción entre lo que llama en sentido literal y el sentido propio. Denomina sentido literal a cualquiera de los valores lexicales, por lo que el sentido metafórico es no lexical, y se trata de un valor creado por el contexto. Por lo tanto, todo sentido metafórico es mediato dado que la palabra es el signo inmediato de su sentido literal, mientras el signo mediato –la metáfora- lo es de su sentido figurativo (252). Henle dice que hablar por metáfora es decir algo de otro «a través de» algún sentido literal. Este deslizamiento podría interpretarse también en términos de desviación y sustitución. Con relación a esto, Ricoeur explica que la diferencia entre una metáfora trivial y una poética radicaría entonces no en que una pueda ser parafraseada y

la otra no, sino en que la paráfrasis de la poética es interminable porque se construye como un pequeño discurso, susceptible de múltiples interpretaciones y reinterpretaciones (252).

Paul Henle habla del carácter icónico de la metáfora debido a que se constituye cuando aparece un paralelismo entre dos pensamientos. Una situación se presenta o describe en términos de otra que se le asemeja. El discurso figurativo, dice Henle, «lleva a pensar en alguna cosa considerando algo semejante; esto es lo que constituye el modo icónico del significar» (cit. en Ricoeur 253) y «si hay algo icónico en la metáfora, es igualmente evidente que el icono no se presenta, simplemente se describe» (253)

Es especialmente importante la afirmación que hace Ricoeur con respecto a que no se trata de imágenes sensoriales sino que todas las asociaciones se elaboran únicamente en el lenguaje. En este sentido, Ricoeur retoma el concepto kantiano que opone la imaginación productora a la reproductora. La cosa que se busca se piensa como el icono que la describe (253). Es tan poderosa la presentación icónica que incluso logra encubrir su capacidad de elaboración o creación y mostrar una estructura paralela a la referencial (253).

«La metáfora es capaz de extender el vocabulario, proporcionando una guía para nombrar nuevos objetos, u ofreciendo para los términos abstractos similitudes concretas» (253). Así, aunque la metáfora no añadiera ninguna información a la descripción de la realidad, si puede aumentar o diversificar nuestra forma de sentir con respecto ella. (254)

«La metáfora infunde en el corazón de la situación simbolizada los sentimientos vinculados a la situación que simboliza» (254), y extiende el poder del doble sentido (la polisemia) de lo cognoscitivo a lo afectivo. Sólo un enunciado completo (*metaphoric statement*) puede hacer referencia a una cosa o a una situación «símbolizando su icono» (254). No obstante, es importante notar que algunos términos simbolizan el icono, y otros lo que es iconizado.

### **2.1.7. Proceso de la semejanza.**

En este apartado abordaré el examen que elabora Ricoeur en torno a la convivencia de la sustitución y la semejanza en la historia del problema de la metáfora (Ricoeur, *La metáfora viva* 255), es decir, en el proceso de la revelación o el establecimiento de una relación de semejanza.

Toda sustitución tiene lugar en la esfera de la semejanza como estableció Jakobson, en cambio, la interacción es compatible con cualquier clase de relaciones. Para Ricoeur, las relaciones del tipo dato-vehículo hacen referencia a la semejanza entre «lo que realmente se piensa o se dice» y «aquello con lo que se le compara» (255). A esto podemos llamarle transacción entre contextos.

Con relación a esto, Max Black estudia la transacción entre contextos y explica que en estos, todas las clases de fundamentos convienen al cambio de significación. De hecho, afirma que cuando aparece el absurdo lógico en la transacción contextual, éste obliga a abandonar el campo de las significaciones primarias y a buscar en todo el abanico de significaciones posibles aquella que pueda producir una atribución significativa (256). La teoría de la interacción intenta explicar la semejanza pero dejándola fuera de su explicación para evitar una tautología. La aplicación del predicado metafórico al sujeto principal se compara a la aplicación de un filtro que selecciona, elimina y organiza las significaciones en el tema principal.

Ricoeur opina que la semejanza y la analogía pueden provocar confusión en el análisis por su significado equívoco. Explica que el único empleo riguroso del término corresponde a Aristóteles quien llamó analogía a una igualdad de relaciones que supone al menos cuatro términos. Por último, un equívoco mayor se produce a causa de las frecuentes asociaciones: «parecerse es, en un sentido, ser la imagen de». Esta proximidad entre la imagen y la semejanza se encuentra en un antiguo enfoque de la crítica literaria que intentaba descubrir las imágenes sensoriales familiares de un autor. La semejanza en este caso se hace de lo abstracto a lo concreto (257).

Ricoeur sostiene que todas las metáforas, las de transposición de Aristóteles, la de transmisión de Richards, de la pantalla, del filtro o lente de Black convergen el punto de partida, a la metáfora de desplazamiento, y que en todo caso este sería el elemento fundante de la metaforicidad de la metáfora (258).

### 2.1.8. Defensa de la metáfora.

Para defender el papel fundamental de la semejanza en la construcción metafórica, Ricoeur postula las siguientes afirmaciones:

- a) que la semejanza es un factor más necesario en la teoría de la tensión que en la de sustitución.
- b) que no es sólo una construcción del enunciado metafórico, sino el producto de este enunciado.
- c) que puede admitir un estatuto lógico capaz de superar la equívocidad.
- d) que el carácter icónico de la semejanza debe formularse de tal modo que la misma imaginación se convierta en una ocasión propiamente semántica del enunciado metafórico.

(258)

Ricoeur argumenta que el sentido metafórico no es una colisión semántica, sino la nueva pertinencia que responde a su desafío. Según Beardsley, la metáfora transforma un enunciado auto-contradictorio que se destruye en otro enunciado auto-contradictorio significativo. En este cambio de sentido radica su función de semejanza. La semejanza obtiene un carácter de la atribución de los predicados y no de la sustitución de los nombres. Esto produce una nueva pertinencia, y cosas que en principio se hallaban alejadas, de pronto aparecen próximas. A lo anterior, Ricoeur añade la propiedad de la afinidad genérica que orienta hacia una idea de «semejanza de familia» de carácter preconceptual. De lo anterior saca dos conclusiones: «la primera, que tensión, contradicción y contraversión son el reverso del acercamiento mediante el cual la metáfora «crea sentido»; segunda, que la semejanza es un hecho de predicación que opera en los términos mismos en los que la contradicción crea la dinámica de la tensión» (260)

A continuación, Ricoeur menciona a Wheelwright, que en su libro *Metaphor and Reality* propone una distinción entre *epiphora* y *diaphora*. Sabemos que epífora, según Aristóteles, es la transposición, la asimilación que se produce entre ideas extrañas por estar alejadas (261). Sin embargo, no hay epífora sin diáfora. Mientras la epífora es ese percibir lo que no se puede captar, la diáfora es la construcción de esta intuición. En otras palabras, la semejanza se construye más que se percibe o se ve. Max Black lo expresa

cuando dice que el predicado escoge y organiza ciertos aspectos del tema principal. Estos momentos de intuición y construcción pueden equipararse con una *Gestaltpsychologie*, de la cual surge una nueva estructura tras la desaparición y transformación de la anterior. Ricoeur asegura que la estructura conceptual de la semejanza opone y une la identidad y la diferencia. Ver lo «mismo» en lo diferente, es ver lo semejante. En el enunciado metafórico es posible percibir lo semejante a pesar de la diferencia y de la contradicción. La contradicción literal mantiene la diferencia (262-3). Para explicar esto, Ricoeur recurre a Turbayne que en su libro *The Myth of Metaphor* explica que el fenómeno que se presenta en la metáfora puede compararse con los que Gilbert Ryle llama *category mistake* –error categorial– y que consiste en «presentar los hechos de una categoría en los idiomas correspondientes para otra» (263).

La metáfora dice de manera directa «esto es aquello» y la inconveniencia del predicado no obsta para la aplicación de un determinado predicado. Ricoeur piensa que es posible decir que la estrategia del lenguaje que actúa en la metáfora intenta abolir las clasificaciones lógicas establecidas para crear nuevas semejanzas que no era posible percibir en los sistemas de clasificación anteriores (264). La metáfora revela la dinámica que actúa en la constitución de los campos semánticos que Gadamer llamó la «metafórica fundamental» y que se confunde con la génesis del concepto por similaridad (cit. en Ricoeur 264). «La metáfora, figura de discurso, presenta de manera abierta, por medio de un conflicto entre identidad y diferencia, el proceso que, de manera encubierta, engendra las áreas semánticas por fusión de las diferencias dentro de la identidad» (265). El papel revelador de la metáfora reside no es su esencia sustitutiva, sino en la predicativa. La metáfora es, por lo tanto, un proceso semántico, e incluso puede considerarse un fenómeno genético en el plano del discurso (266).

Ricoeur intenta aislar el núcleo no verbal de la imaginación, entendiendo lo imaginario como cuasi sensorial, para ello, parte de la idea de Kant sobre la imaginación productiva. El icono, en este caso, es la matriz de la nueva pertinencia semántica que nace por la desarticulación de las áreas semánticas a causa de la contradicción. De lo anterior, Ricoeur afirma que el momento icónico implica un aspecto verbal porque la

captación de lo idéntico en las diferencias se realiza de un modo preconceptual (266). La metáfora es el lugar del discurso donde aparece el esquematismo, donde identidad y diferencia se enfrentan. El esquema es aquello que hace aparecer la atribución, la corporiza. Este es el proceso predicativo que «crea imagen» (267).

### **2.1.9. Psicolingüística de la metáfora.**

Ricoeur considera la Psicolingüística como una disciplina que nace de la aportación del análisis sémico específico y de las operaciones captadas a su nivel sublingüístico. Para iniciar el análisis, Ricoeur cita a Gaston Esnault quien se dio cuenta de que las operaciones puestas en funcionamiento por las figuras se reducen a la capacidad de incrementar o restringir la extensión (el número de identidades a las que se aplica una noción) o la comprensión (el número de caracteres que componen una noción). Esnault afirmaba que la metáfora actúa sobre la comprensión de un modo sintético e intuitivo que parte de la imaginación y alcanza a la imaginación. La equivalencia imaginativa instaurada por la metáfora, dice el investigador, violenta mucho más lo real que la metonimia por esta última respeta los lazos inscritos en los hechos reales, mientras que la metáfora no (269).

Otro investigador cuyo trabajo revisa Ricoeur es Albert Henry, autor de *Métonymie et Métaphore*, quien establece que en la tríada sinécdoque-metonimia-metáfora actúa una sola operación de la mente; y esta operación es de grado simple en la metonimia y la sinécdoque, y en segundo grado, en la metáfora. Lo que permite considerar a la metáfora como la «síntesis de una doble metonimia» es la doble focalización y focalización sobre el eje longitudinal de la perspectiva (cit. en Ricoeur 269). En otras palabras, el término metafórico sobrecarga de toda su comprensión propia, una parte claramente y otra, borrosamente, el término metaforizado (cit. en Ricoeur 269).

Esnault construye en su obra un estudio de indudable valor estilístico, en opinión de Ricoeur, no obstante, proyecta esta perspectiva hacia una nueva unidad del discurso, la obra literaria. Aunque este caso, Ricoeur lo estudiará posteriormente en otro estudio de *La metáfora viva*, menciona el trabajo de Riffaterre

(cit. en Ricoeur 271) donde se revisa la integración de los complejos metafóricos en una obra y se explica que esto se realiza por mediación de una estructura narrativa, o bien, por medio de un amplio campo sémico metafóricamente detallado. De esto es posible comprender que es el plano de la obra donde se aprecia la pertenencia de la metáfora a un «organismo estilístico complejo» (272).

Ricoeur explica que todo el arte de la metáfora parte de la búsqueda de semas capaces de identificar aquello que estaba alejado. Esta operación de equivalencia motiva el recurso a las dos operaciones parciales llamadas inexactamente, en opinión del estudioso, metonimias. Jean Cohen, como ya mencionamos, percibe en este proceso la aparición de una impertinencia que es preciso reducir y otra nueva que habría que instituir. Las dos metonimias son las fases abstractas de un proceso concreto, regulado alternativamente por la distancia y la proximidad. Este proceso es de orden semántico (274), por lo que una psicolingüística de la metáfora deberá integrar en su teoría de las operaciones el concepto de impertinencia semántica.<sup>1</sup> Ahora queda por examinar la relación entre la identificación y la ilusión imaginativa.

### **2.1.10. Icono e imagen.**

En este apartado, siguiendo a Ricoeur, se plantea el problema de saber si al no realizar el camino de lo imaginario al discurso, no se debe o no se puede recorrer el camino inverso y considerar la imagen como el último momento de una teoría semántica que lo rechaza desde el principio (Ricoeur, *La metáfora viva* 277).

Como antecedente, Ricoeur procede a explicar el momento *sensible* de la metáfora, momento que para Aristóteles se daba por la vivacidad que la metáfora ponía ante los ojos. En Fontanier se manifestaba a través del signo o idea más conocida que constituía a la metáfora. Richards se aproxima al concepto con su relación *dato-vehículo*, donde el vehículo es la semejanza del dato, como una imagen a una significación

---

<sup>1</sup> La fórmula de la metáfora formal es de cuatro términos  $a/b = a'/b'$ ; así  $a'$  toma de  $a$  el valor predicativo no de identificación, sino de subordinación (91); por su parte  $b'$  recibe de  $a$  una diversidad de significación específicamente diferente de la identificación: identidad, caracterización basada en identidad, pertenencia, etc. Es importante no olvidar que «no hay identificación posible entre el sustantivo y el verbo o el adjetivo» (93). Ej. El mar le sonríe. Sonreír ( $a$ ) / hombre ( $b$ ) = brillar ( $a'$ ) / mar ( $b'$ ). (Véase Ricoeur, *La metáfora viva*, p.275)

abstracta. Henle es quien con mayor claridad reconoce este momento de la imagen unido al carácter icónico de la metáfora. Por último, menciona a Le Guern quien instauro la noción de «imagen asociada». No obstante, otros teóricos han dejado fuera el aspecto icónico y se han concentrado en el verbal, como Max Black con su sistema *foco-marco*, o Beardsley con «gama de connotaciones» (277).

Ricoeur afirma que si bien con el momento icónico retorna la idea de la imaginación, ésta se restringe al concepto kantiano de imaginación productiva y por lo tanto no viola los límites de la teoría semántica, es decir, de la teoría de la significación verbal por lo cual parece apropiado introducir la noción de un esquematismo de la atribución metafórica (277). No obstante, admite la posibilidad de insertar lo psicológico en lo semántico, es decir, la unión entre un momento lógico y otro sensible, o bien, uno verbal y otro no verbal. Para argumentar sobre esta posibilidad, aborda la teoría de Marcus B. Hester quien realizó estudios sobre el lenguaje poético que examinan minuciosamente sus aspectos sensibles y sensitivos, que la gramática lógica ha evitado (278).

Hester parte de la idea de que el lenguaje poético en efecto presenta una fusión entre el sentido y los sentidos. Esta particularidad lo separa del lenguaje no poético en el que el carácter convencional del signo separa el sentido de lo sensible. En segundo término, Hester señala que en el lenguaje poético la dualidad sentido-sentidos produce un objeto cerrado en sí mismo. Mientras el lenguaje ordinario es básicamente referencial. Hester lo expresa diciendo que el lenguaje poético, el signo es *looked at* y no *looked through* como en el lenguaje convencional (278). Es claro que el empleo del signo en cada caso es drásticamente distinto. Por último, el investigador atribuye a la propiedad del lenguaje poético de poder cerrarse sobre sí mismo, su capacidad de articular una experiencia ficticia (*looked at*), una vida virtual.

Por otra parte, Ricoeur cita a W.K. Wimsatt que en *The Verbal Icon*, habla precisamente de esta fusión del sentido y de lo sensible. Este fenómeno se presenta cuando se despoja al lenguaje de su función referencial y se convierte en una experiencia que es completamente inmanente (279). La lectura opera como una suspensión de lo real y una apertura activa del texto. El acto de leer se verifica cuando se produce la

fusión del sentido con una multitud de imágenes evocadas o provocadas (279). Esta fusión constituye la verdadera iconicidad del sentido (*iconicity of sense*).

No sólo el sentido y el sonido funcionan icónicamente, de hecho, el mismo sentido es icónico por el poder que tiene de desarrollarse en imágenes (280). Incluso Wellek y Warren hablaron de las *vestigial representations of sensations*, que no son sino las impresiones sensoriales evocadas en el recuerdo (280). Ricoeur afirma al respecto que:

El objeto cerrado sobre sí mismo, no referencial, descrito por Wimsatt, Northrop Frye y otros, es el sentido conferido dentro de lo imaginario. Pues sólo se extrae del mundo lo imaginario desencadenado por el sentido; desde este punto de vista, una teoría no referencial del lenguaje poético sólo es completa si lo metafórico se identifica con lo icónico y si, además, éste se interpreta como ficticio en cuanto a tal (280).

Lo imaginario se percibe a través de una cuasi-observación, se constituye en una cuasi-experiencia o experiencia virtual. Esta última introduce una relación con la realidad que compensa la diferencia y la distancia a lo real que caracterizan al icono verbal. En este sentido Ricoeur declara que la metáfora no sólo suspende la realidad natural, sino que al abrir el sentido del lado imaginario, «lo abre también del lado de una dimensión que no coincide con lo que el lenguaje ordinario expresa bajo el nombre de realidad natural» (281). Sin embargo, la imagen es más bien un tipo de experiencia privada.

Otra propiedad que Ricoeur destaca del estudio de Richards, *The Principles of Literary Criticism*, de la iconicidad del sentido es que las imágenes por él evocadas o provocadas no son libres, sino que están entrelazadas o asociadas a la “dicción” poética (281).

Hester explica con detalle la fusión del sentido con los *sensa* y para armonizarla con la teoría semántica la vincula a la noción de «ver como», de origen wittgensteiniano, como un factor revelado por el acto de leer, es el modo de realizarse de lo imaginario (282). «Explicar una metáfora es enumerar los sentidos apropiados en los que el vehículo es «visto como» el dato. El «ver como» es la relación que mantiene unidos

el sentido y la imagen» (282). Por lo tanto, al leer es posible establecer una relación tal que X se vea como Y en algunos sentidos, aunque no en todos (283):

El «ver como» de Wittgenstein se presta a esta transposición por su lado imaginativo; inversamente, el pensamiento en poesía es, según la expresión de Aldrich, a *picture thinking*; pero este poder «pictórico» del lenguaje consiste también en «ver un aspecto». En el caso de la metáfora, pintar el tiempo bajo los rasgos de un mendigo es ver el tiempo como un mendigo; eso hacemos cuando leemos una metáfora. Leer es establecer una relación tal que X sea como Y en algunos sentidos, pero no en todos (283).

La construcción de una imagen determinada no es otra cosa que una *Gestalt* que muestra el lado sensible del lenguaje poético, concluye Ricoeur (283).

Dentro de la lectura, dice Ricoeur, elegimos los aspectos cuasi-sensoriales de lo imaginarios para «ver como» determinado objeto. Esta elección constituye tanto una experiencia como un acto. Es una experiencia porque es producto de la intuición que nos revela una imagen, pero a la vez es un acto porque implica comprender, la imagen por lo tanto no es del todo libre, y dota a la imagen de una significación (*the same imagery which occurs also means* (cit. en Ricoeur 283-4). «Ver como» define la semejanza y no a la inversa (284).

Ricoeur demuestra cómo la teoría de la fusión es compatible con la de la interacción y la de la tensión. Ver X como Y incluye que X no es Y; y afirma que en su opinión, la fusión del sentido y de lo imaginario, llamado también «sentido iconizado», es la contrapartida necesaria de la teoría de la interacción (285). En conclusión, podemos decir que el ver como... es la construcción (diáfora) por medio de la cual se mediatiza lo no verbal del enunciado metafórico, y es tal su poder que nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa. En otras palabras, sólo somos capaces de pensar y de expresarnos en el espacio del lenguaje (286).

En este capítulo, hemos retomado las reflexiones que Paul Ricoeur realiza en *La metáfora viva* con relación a las propuestas más aceptadas en torno a la producción de la metáfora. Estas teorías coinciden en

señalar que la producción de una metáfora se realiza a través de un proceso semántico que puede involucrar factores intralingüísticos, extralingüísticos, psicológicos, contextuales, semióticos, retóricos, sintácticos, sensoriales entre otros. A pesar de la multiciplidad de factores que parecen estar involucrados en la producción de una metáfora, todas estas teorías consideran que la construcción metafórica es siempre un proceso, es decir, una instancia dinámica del lenguaje que es producida en el ámbito de la frase pero que se relaciona con las unidades inferiores y superiores de sentido del lenguaje, la palabra y el discurso. En este último, será donde pueda adquirir su significación y sentido plenos dada su naturaleza relacional, según se ha aceptado en las teorías expuestas. Por lo tanto podemos señalar que todas las teorías tratadas pueden ser consideradas como complementarias y no necesariamente opuestas o excluyentes. Consideramos que en su mayoría y por razones prácticas, cada una se ha centrado sobre aspectos específicos del proceso de la metaforización, que en unos términos u otros lo describen con mayor o menor precisión o alcance. Sin embargo, debo insistir sobre la desviación entre el signo (significación) y el sentido, ya que para el caso de la enfermedad es posible establecer un grado cero de desviación de acuerdo con los postulados de Cohen. La identidad de información, es decir, el grado cero de desviación, para el significante “enfermedad” debemos ubicarlo, como sugiere Cohen, en el lenguaje científico, en la definición etiológica del fenómeno. A partir de este punto es posible proseguir el análisis sobre las múltiples metáforas de la enfermedad que se han producido en la esfera del lenguaje. Nuestra hipótesis es que en toda metáfora de la enfermedad subsiste lo que Genette llama la filigrana o palimpsesto de la identidad de información que es, desde luego, detectable a través de un análisis que revelará cómo la estructura narrativa construye una desviación entre el signo, el significado y el sentido de la enfermedad que remite a una comparación entre el fenómeno real y el fenómeno virtual generando una *Gestalt* experiencial sobre la enfermedad.

El discurso narrativo sobre la enfermedad sería entonces una estructura opaca que, como señala Todorov apoyándose en Fontanier, constituye un discurso invisible que nos hace conocer el pensamiento sobre la enfermedad aun careciendo de referencia pero precisamente por ello creándola, es decir, como

propone Frye, articulando un *mood* afectivo que construye un componente ontológico el cual permite que con él reaparezca el referente de la enfermedad pero en un sentido nuevo. En este sentido, el concepto de desviación propuesto por Cohen es especialmente útil para entender cómo un discurso aparentemente opaco puede generar sentidos que modifiquen los significados originales o primitivos de un signo y de su significado. A partir de estas consideraciones debemos abordar entonces el problema de la pertinencia o la impertinencia semántica y examinar hasta qué grado es posible desviar la identidad de información de la enfermedad. Es necesario preguntarse si es válido elaborar cualquier tipo de desviación, incluso la más aberrante desde un punto de vista semántico. Para tratar este punto, me suscribo a la opinión de Ricoeur en cuanto a que no existe conflicto entre las teorías de sustitución (o desviación) y la de interacción, por lo cual, es posible admitir que en el proceso de metaforización de la enfermedad el cambio de sentido cuando subsiste una tensión ya sea lexical o contextual, donde se debaten la identidad y la no-identidad de información. En este punto, es el lector quien deberá buscar validar la identidad, percibir la intersección donde los conjuntos de semas, o bien, las propiedades contextuales se reúnen. Este es el momento culminante del proceso metafórico porque reelabora la relación entre el signo, el significado, el sentido y el referente. Sin este último la identificación de información es imposible y cae en el vacío, la metáfora no se comprende si no cruza el umbral entre el espacio interior del lenguaje y el espacio exterior de la realidad referencial.

Si la designación enfermedad surge de una identidad de información proveniente de la realidad referencial, ¿cómo retorna a ésta para redesignarla a través de un proceso metafórico? Pienso que esta operación es justificable según Jakobson debido a que «el sentido de un signo es otro signo por el que puede traducirse [...] En todos los casos sustituimos signos por signos» (cit. en Ricoeur 241). De esta manera, el proceso metafórico ofrece la posibilidad de la traducción de un signo (la enfermedad) por otro signo que lo represente en forma más familiar o conocida, se trata pues de un proceso de sustitución metafórico típico. El nuevo signo se constituye en vehículo, en términos de Black, e interpretándolo (*looked at*) se articulan un significado y sentido virtuales. No obstante, si la sustitución propuesta por el proceso de metaforización es

una atribución insólita producto de uniones sintagmáticas igualmente insólitas, combinaciones lexicales o contextuales novedosas, incluso en apariencia aberrantes, sabemos que enfrentamos una redesignación de la identidad de información innovadora, una metáfora de invención que regresa al lenguaje sustituyendo la designación original de la enfermedad. En los análisis subsecuentes, en cada una de las novelas examinadas confirmaremos estas hipótesis.

Por último, debemos detenernos en el llamado momento icónico de la metáfora y retomar la idea de Henle, que considera que existe un deslizamiento del sentido literal al sentido figurado que puede ser aplicado a cualquier signo. Insistimos en la relación indisociable entre signo, significación y sentido que propusimos en capítulos anteriores y que se confirma a lo largo de esta investigación. Así pues, pensamos que la metáfora de la enfermedad puede considerarse como el signo «a través» del cual es posible decir algo de otro signo. Este deslizamiento puede considerarse un proceso de desviación y sustitución que establece un paralelismo entre dos ideas o pensamientos sobre el referente en cuestión, la enfermedad. Se trata de describir o presentar una situación en términos de otra que se le asemeja. Henle opina que pensar en términos de semejanza constituye un modo icónico de significar –significar un signo mediante otro signo–. Creemos que esta aproximación es de particular importancia para el estudio sobre la enfermedad como metáfora porque con este enfoque es posible comprender cómo las metáforas de la enfermedad son capaces de extender nuestro vocabulario, proporcionando nuevas formas de nombrar el fenómeno y ofreciendo similitudes concretas e inteligibles para términos abstractos; o bien, elaborando abstracciones de casos concretos de la enfermedad. Resulta fundamental reconocer que la metáfora posee tanto el poder de concretización como el de abstracción que pueden operar sobre la referencia y que pueden ser empleados alternativa o simultáneamente. Debido a esta facultad, «la metáfora infunde en el corazón de la situación simbolizada los sentimientos vinculados a la situación que simboliza» (254) y extiende el poder del sentido figurado de lo cognoscitivo a lo afectivo. Esta consideración nos remite al terreno de lo simbólico que trataremos con detenimiento posteriormente. Por el momento podemos establecer que la semejanza puede, en

efecto, darse entre lo concreto y lo abstracto sin que ello implique un absurdo lógico en la transacción contextual ni en las interacciones, desviaciones o sustituciones que pudieran realizarse en un proceso de metaforización. De hecho, una operación de esta índole obliga a abandonar las significaciones primarias con las que se pudiera asociar un término como la enfermedad para abrir un repertorio extenso e incluso excéntrico de connotaciones a la que se pudiera asociar. De esta suerte reconocemos los momentos descritos por Aristóteles, la epífora y la diáfora, como inherentes a cualquier proceso metafórico. Ricoeur equipara estos momentos con una *Gestaltpsychologie* de la cual surgiría la nueva estructura de la enfermedad de la desaparición y transformación de las anteriores dando lugar también a la aparición de los elementos cuasi-sensoriales evidentes en la metáfora de la enfermedad, constituyéndola en experiencia, en acto de comprensión que se manifiesta como producto de la intuición, que nos revela una imagen dotada de significación y sentido renovados.

## **2.2. Semántica y hermenéutica.**

Este apartado está dedicado a la discusión en torno a la referencialidad de la metáfora de la enfermedad. El punto central de esta problemática es establecer hasta qué grado es necesaria la existencia de un referente real para que la metáfora adquiera significado y sentido, o bien, si la metáfora-discurso puede caracterizar independientemente de la condición de realidad del objeto caracterizado.

Ricoeur plantea que el problema de la referencia puede analizarse en dos planos: el de la semántica y el de la hermenéutica. Para ello, afirma, es necesario determinar con claridad las relaciones entre la semiótica y la semántica, y el campo de acción de cada una en el análisis del lenguaje. Insiste en que el signo, elemento semiótico fundamental, remite a otros signos dentro de la inmanencia del sistema; mientras que el discurso, producto de la predicación, se refiere al mundo, es decir, tiene una referencia extralingüística real (Ricoeur, *La metáfora viva* 287). Ricoeur piensa que el plano semiótico está necesariamente subordinado al plano semántico: «El primero es una abstracción del segundo» (288). No obstante, la semiótica pone en relación el

sentido interno con el objetivo trascendente de la referencia (288), y esta idea es la que propone como hipótesis de trabajo, argumentando que esto es válido en todo discurso.

Ricoeur retoma a Frege quien estableció una distinción muy clara entre *Sinn* (sentido) y *Bedeutung* (referencia). De hecho, define el sentido como aquello que dice la proposición, y la referencia o denotación, como aquello sobre lo que se dice el sentido (288). A una misma denotación pueden corresponder varios signos, pero aunque una expresión gramatical sea correcta puede no corresponderle una denotación. Frege, a diferencia de Benveniste, señala Ricoeur, define primero la denotación de un nombre propio, y en ese caso, el enunciado entero realiza la función de un nombre propio respecto a un conjunto de cosas que designa (289). Sin embargo, Ricoeur objeta que no nos contentamos con el sentido establecido, es decir, el objeto ideal, sino que además podemos suponer una denotación (289). En otras palabras, existe una exigencia de denotación producto de un «deseo de la verdad»: «por tanto, la búsqueda y el deseo de la verdad nos impulsan a pasar del sentido a la denotación» (cit. en Ricoeur 289). En suma, la proposición es asimilable a un nombre propio, pero la proposición tiene una denotación por mediación del mismo nombre a través de una predicación que afirma o niega algo de lo mismo que denota (289).

Ricoeur explica la diferencia entre Frege y Benveniste con respecto a su tratamiento de los nombres propios así: para el primero, «la denotación se comunica del nombre propio a la proposición entera que se convierte, en cuanto a la denotación, en el nombre propio de un conjunto de cosas» (cit. en Ricoeur 289). Para el segundo, la denotación se comunica de la frase entera a la palabra. La palabra adquiere por su uso dentro de la frase, un valor semántico, que es su sentido particular en ese caso concreto. Para Benveniste, la palabra y la frase juntas tienen sentido y referencia. Frege sigue un procedimiento sintético, mientras Benveniste opera en forma analítica, pero ambas desembocan en la referencia a la que llamamos objeto o estado de las cosas (289).

La postura estricta de Frege postula que la referencia se une a la función de identificación contenida por el nombre, y que el predicado no identifica sino que caracteriza. La función de identificación es la que

plantea la existencia, la predicación no. En otras palabras, la proposición hace referencia a algo a través de uno de sus términos, es decir, lo identifica (290). Esta misma idea sobre la referencia aplica en forma distinta cuando se trata de entidades de discurso más amplias, como aquellas a las que denominamos como «textos». En este caso, Ricoeur propone que la tarea del postulado de referencia debe ser realizada a través de la hermenéutica más que por la semántica, ya que ésta última se centra en la frase (290).

Ricoeur opina que el problema de la referencia es excepcional en los llamados textos literarios, y se dispone a establecer una definición de lo que es un texto literario. Considera que el texto es siempre una realidad compleja de discurso, pero en el caso de la obra literaria además reúne otras características particulares. En primer término, en la obra literaria, señala, el discurso es la sede de un trabajo de composición o «disposición» que lo distinguen de un simple cúmulo de frases. En segundo término, obedece a reglas formales de codificación, lo que produce, por ejemplo, un poema o una novela. Por último, Ricoeur señala que esta producción codificada produce una obra singular, a lo que podemos llamar estilo. En palabras de Aristóteles: «producir es producir singularidades»<sup>2</sup> (cit. en Ricoeur 291).

Dadas las características peculiares del texto literario, es necesario replantear el postulado de la referencia, por lo cual Ricoeur sostiene que para el caso no debemos limitarnos «con la estructura de la obra, suponemos su mundo» (291). «La estructura de la obra es su sentido, el mundo de la obra su denotación» (292). La hermenéutica es precisamente, en opinión de Ricoeur, la teoría que regula la transición entre la estructura de la obra y el mundo de la obra. «Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su disposición, género y estilo» (292).

Ricoeur afirma que la producción del discurso en una obra literaria significa que se suspende la relación del sentido con la referencia. La «literatura», en este sentido, ya no tiene denotación sino sólo connotaciones. Si acudimos a la teoría de la denotación de Frege, comprenderemos que ella implicaba un principio interno de limitación que define su concepto de verdad. El sentido avanza hacia la verdad en los

---

<sup>2</sup> G.G. Granger. *Essai d'une philosophie du style*. París: 1968. Tomado de la Metafísica de Aristóteles (I 981 a 15).

enunciados científicos, al menos así lo considera Frege, mientras que en el caso de los enunciados literarios, el concepto de verdad parece estar vinculado a sentidos desprovistos de denotación (292). Gracias a su estructura, la obra literaria es capaz de desplegar un mundo a condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. Al igual que ocurre con la metáfora, el discurso despliega su denotación de segundo rango, debido a la suspensión de la denotación de primer rango del discurso literario (293).

En atención a esta propuesta de Ricoeur, cabe suponer que cualquier nombre que aparezca en una novela puede tener un sentido sin que por ello necesariamente denote una realidad extralingüística, sino que ésta es suspendida en favor de otra. Para el caso de la enfermedad, el nombre, aunque sea el mismo que se emplea para una denotación corriente, en la obra literaria puede denotar una realidad completamente independiente del mundo extralingüístico.

### **2.2.1. Alegaciones contra la referencia.**

Existen, en la actualidad, múltiples objeciones a la idea de que el enunciado metafórico puede tener una pretensión de verdad. Este problema se extiende al discurso y por lo tanto, a la obra literaria. Ricoeur aborda el problema considerando los tres criterios de la producción de obra que citamos antes: la disposición, el género y el estilo. Retoma la idea de Beardsley en cuanto a que la metáfora no es sino un pequeño poema, y que por lo tanto sus cualidades deben reproducirse en una escala mayor, es decir, en el discurso literario (294). Estima que la estrategia que prevalece en la poesía apunta a constituir un sentido que intercepta la referencia y por lo tanto aísla de la realidad, si no es que francamente la anula (294). Para continuar la argumentación, Ricoeur recurre a Jakobson y a su análisis puramente lingüístico de la función poética.

Jakobson intentó abarcar la totalidad de los fenómenos lingüísticos a partir de un modelo que distinguía los elementos que intervienen en el proceso de la comunicación verbal. Estos seis factores de la comunicación –destinatario, emisor, código, mensaje, contacto y contexto– corresponden a seis funciones comunicativas de acuerdo al factor sobre el cual la comunicación incida principalmente. La función poética

incide sobre el mensaje (*for its own sake*). Jakobson dice que la función poética «se manifiesta en el aspecto palpable de los signos, acrecienta de ese modo la dicotomía fundamental entre signos y objetos» (cit. en Ricoeur 294). Es clara la oposición que tiene la función poética con respecto a la función referencial, ya que ésta última se orienta hacia un contexto no lingüístico (294).

Jakobson realiza además algunas aclaraciones con respecto a la presencia de la función poética, e insiste en que no hay que identificar lo poético con el poema, y asimismo, la prevalencia de una función no significa la anulación de las otras, sólo establece su jerarquía. De hecho, los géneros poéticos se distinguen por la forma en la que otras funciones intervienen junto con la función poética predominante (295).

Ricoeur explica con base en la lingüística general de Jakobson que la función poética se distingue por el modo como los ordenamientos de selección y combinación se relacionan entre sí. Lo que caracteriza a la función poética es la alteración de la relación de las operaciones situadas en uno u otro eje. Según Jakobson, «la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación» (cit. en Ricoeur 220). Ricoeur agrega que la anomalía de la poesía reside precisamente en que la equivalencia no sólo sirve para la selección sino también para la conexión (294). Un caso particular, lo señala Jakobson en la poesía, donde la similaridad aparente en el sonido se evalúa en términos de similaridad y disimilaridad en el sentido (240).

Ricoeur asegura que la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación es lo que asegura el relieve del mensaje. Es en este momento que el investigador introduce el papel de la crítica literaria pero antes extrae de Jakobson una última reflexión de gran importancia que sostiene que en la poesía no es la supresión referencial su mayor consecuencia sino su alteración debida al juego de ambigüedad que conforma: «La supremacía de la función poética sobre la referencial no anula la referencia (la denotación), sino que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado, y además, una referencia desdoblada [...como] el exordio de los narradores mallorquines: *Aixo era y no era*» (cit. en Ricoeur 296).

Ricoeur da cuenta de que para el poeta, el poema es un vaivén entre el sentido y el sonido. La poesía convierte el lenguaje en material sólido, no es una simple representación de algo, sino algo en sí mismo (297). Wimsatt, nos dice Ricoeur, creó una expresión que lo explica: *Verbal Icon*<sup>3</sup>, que recuerda los conceptos antes mencionados de Pierce y a la tradición bizantina en la que el icono es una cosa. El poema, por tanto, es un icono y no un signo, es una cosa (cit. en Ricoeur 297). El poema es la integración de lo sensual y lo lógico que aseguran la expresión y la impresión (297).

Ricoeur también examina la relación del sentido con la imagen. Para ello retoma los trabajos de Hester quien afirma que «el lenguaje poético es aquel en que *sense* y *sound* funcionan de modo icónico, suscitando de esta forma una fusión del *sense* y de los *sensa*<sup>4</sup>» (cit. en Ricoeur 297). Entiende por *sensa*, el flujo de imágenes que la *epoché* de la relación referencial deja ser. El momento de la «suspensión», o *epoché*, noción tomada de Husserl, aplica a la creación de imagen en la estrategia poética (298).

A continuación, Ricoeur revisa el trabajo de Northrop Frye, quien en su libro *Anatomy of Criticism* habla de los movimientos que operan en los textos con discurso referencial, y que son específicamente centrífugos (*outward*) y que los dirigen fuera del lenguaje, mientras que los movimientos centrípetos (*inward*) son precisamente los que constituyen la obra literaria. Añade que en el discurso informativo o didáctico, el signo representa algo, señala fuera de sí mismo. En el literario, el símbolo no representa nada fuera de sí mismo, y concluye que «el poeta no afirma nunca», sólo «fabula». Por lo tanto, el significado de la literatura es literal: dice lo que dice y nada más. Al igual que Jakobson, Frye asegura que la literalidad del poema «se garantiza mediante la recurrencia en el tiempo (ritmo) y en el espacio (configuración). Su significación es literalmente su modelado o su integralidad». Incluso, Frye sostiene que la unidad de un poema es la de un estado del alma (*mood*). Las imágenes expresan dicho estado, pero *son el poema* y no algo distinto de él. *Lo que se dice*, asegura Frye, es siempre diferente por la forma y la intensidad de *lo que*

<sup>3</sup> W.K. Wimsatt. *The Verbal Icon*. Kentucky:1954, p.321.

<sup>4</sup> Por *sensa* se entiende: sonidos, imágenes, sentimientos.

*significa* (cit. en Ricoeur 299; Frye 81). La estructura poética está contenida en sí misma (*self-contained texture*) que sólo depende de sus relaciones internas, afirma. (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 299; Frye 82)

Al análisis anterior, Ricoeur agrega que los críticos del positivismo admiten que todo lenguaje que no sea descriptivo, es decir que no da información sobre hechos, debe ser emocional, y por lo tanto es sentido en el interior del sujeto (*La metáfora viva* 299). Se ha pensado que no existe verdad fuera de la verificación posible que siempre es empírica y se obtiene mediante los procedimientos científicos (300). El binarismo que impone cognoscitivo frente a lo emocional o bien, lo denotativo frente a lo connotativo le llama un prejuicio que ha invadido prácticamente a toda la academia. Ricoeur cita a Susanne Langer quien considera que leer un poema es captar «un fragmento de vida virtual», o como el mismo Northrop Frye, quien sostiene que las imágenes evocan un estado del alma, un *mood*. En Francia, Todorov introdujo la noción de «discurso opaco» que aplico a un discurso sin referencia. Por su parte, Jean Cohen en *Structure du langage poétique* afirma que la función de la prosa es denotativa, la de la poesía es la connotativa. Dufrenne habla de que «sentir es experimentar un sentimiento no como un estado de mi ser, sino como una propiedad del objeto», es decir, que el sentimiento poético no es sino una modalidad de la conciencia de las cosas, una forma original de captar el mundo. Raymond Ruyer emplea el término «expresividad de las cosas» para explicar cómo el poder de desviación del uso ordinario supera a la alternativa de lo denotativo y lo connotativo (Ricoeur 301). Jean Cohen llama a esto la «evidencia del sentimiento» que afirma es tan apremiante para el poeta como la evidencia empírica misma, y lo resume así: «La frase poética es objetivamente falsa, pero subjetivamente verdadera» (cit. en Ricoeur 301).

La *Rhétorique générale* trata este problema en «El *Ethos* de las figuras», donde explica que es el efecto estético de las figuras lo que constituye la verdadera comunicación artística. Las figuras estimulan y motivan una impresión subjetiva, pero dado que son inseparables el efecto y la forma, se puede afirmar que el efecto primordial es lograr la amplia percepción de la literalidad del texto. En términos de Le Guern, de la

denotación proviene la selección sémica; de la connotación, la imagen asociada (Ricoeur, *La metáfora viva* 302).

### 2.2.2. Una teoría de la denotación generalizada.

Para probar cómo la suspensión de la referencia es la condición para producir o extraer un modo más fundamental de la referencia, Ricoeur parte de la noción de «lo hipotético» de Frye, quien asegura que el poema no es falso o verdadero sino simplemente hipotético. La suspensión de la referencia real da acceso a la referencia del modo virtual (302). Frye sostiene que la unidad del poema es la de un estado del alma, o *mood*, que es una manera de encontrarse en medio de la realidad. Según Heidegger, es una manera de encontrarse entre las cosas (*Befindlichkeit*)<sup>5</sup>. Entonces, la tarea de la interpretación, consistirá en desplegar la visión del mundo liberado gracias a la suspensión de la referencia descriptiva o real. Jakobson expresa esto mismo cuando relaciona la noción de significación ambigua a la referencia desdoblada. Ricoeur resume esto cuando dice que sólo a través de un análisis del enunciado metafórico puede comprenderse cabalmente la abolición de la referencia del lenguaje ordinario para dar lugar al surgimiento de una referencia desdoblada (303).

Al igual que en el caso de la metáfora, el sentido del enunciado metafórico se suscita por el fracaso de la interpretación literal. La destrucción por impertinencia semántica de la referencia primaria da lugar a la innovación del sentido debida a la distorsión del sentido literal de las palabras que constituye la metáfora viva (304). La nueva referencia sería lo que la nueva pertinencia, lo que la referencia abolida es al sentido literal destruido por la impertinencia semántica. Al sentido metafórico correspondería una referencia metafórica (304). La visión de la semejanza que produce el enunciado metafórico es también una visión metafórica (*ver como*). La nueva visión estereoscópica sólo se percibe gracias al error categorial (304). En este caso, sucede que la metaforización de la referencia corresponde a la metaforización del sentido (305).

---

<sup>5</sup> Heidegger, H. *L'Être et le Temps*, p.29 Estado de ánimo o de salud (La traducción es mía).

Para elaborar una teoría de la denotación generalizada, Ricoeur acude a la obra de Nelson Goodman, *Languages of Art*, que tiene una afinidad con la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer y más todavía con el pragmatismo de Pierce. En su primer capítulo, «*Reality remade*» habla sobre cómo los sistemas simbólicos «hacen» y «rehacen» el mundo; y como corolario agrega que de hecho, «reorganiza el mundo en términos de obras y las obras en términos del mundo» (cit. en Ricoeur 305), *Work* y *World* se corresponden. La actitud estética, dice Goodman, es acción de creación y re-creación, de tal suerte que en la experiencia estética, las emociones funcionan de modo cognoscitivo (cit. en Ricoeur 305).

Goodman procede a partir de los cuatro síntomas de estética de los que participan los sistemas simbólicos: densidad sintáctica y semántica, *repleteness* sintáctica, «mostrar» opuesto a «decir», y muestra por ejemplificación. El investigador afirma que la excelencia estética es cognoscitiva, y que la verdad en el arte se puede definir como «conveniencia» con un cuerpo de teorías y entre hipótesis y datos accesibles, es decir, como el carácter «apropiado» de una simbolización. De esta forma, dice Goodman es posible llegar a comprender cómo funcionan los símbolos en nuestras percepciones y acciones, en nuestras artes y ciencias, y por lo tanto, en la creación y comprensión de nuestros mundos (cit. en Ricoeur 306).

Ricoeur reconoce en la metáfora es un elemento esencial de esta teoría simbólica, por lo que se requiere mostrar la diferencia entre lo que es «metafóricamente verdadero» y lo que es «literalmente verdadero» (cit. en Ricoeur 306). Goodman considera que la verdad metafórica concierne a la aplicación de predicados o de propiedades a algo y constituye una especie de transferencia (Ricoeur, *La metáfora viva* 306).

En una primera instancia, referencia y denotación coinciden, sin embargo, la referencia, en un segundo momento, puede darse de dos maneras, por denotación y por ejemplificación. La denotación, según Goodman, reúne lo que hace el arte, representar algo, y el lenguaje, describirlo (307). Pero si representar es denotar, esta es la forma en la que nuestros sistemas simbólicos rehacen la realidad, y la naturaleza se convierte en un producto del arte y del discurso. En suma, «el objeto y sus aspectos dependen de la

organización; y las etiquetas de todo tipo son el instrumental de organización [...] Representación o descripción, según el modo de clasificar o ser clasificadas, son aptas para hacer o señalar conexiones, analizar objetos, en una palabra, para organizar el mundo» (cit. en Ricoeur 307).

Por otra parte, es necesario introducir una distinción con respecto a la referencia en razón de orientarse ésta del símbolo a la cosa o de ésta hacia aquél. Dado que no hay esencias fijas que den sentido a los símbolos, es más fácil desplazar una etiqueta que reformar una esencia, señala Ricoeur (309). No obstante, la segunda dirección en la que se apunta a la referencia surge de la ejemplificación, que consiste en designar una significación como lo que posee una ocurrencia (cit. en Ricoeur 309). Se llega a una metáfora por medio de ejemplos en los que se dice que tal cosa posee tal característica que expresa determinado significado. La característica denota al objeto, así pues la relación de denotación es invertida: el objeto denota lo que describe. “La «muestra» (por ejemplo: una muestra de tela) «posee» las características –el color, la textura, etc.- designadas por la etiqueta: es denotada por lo que ejemplifica” (310). Los predicados son etiquetas en sistemas verbales. Pero los símbolos no lingüísticos pueden ser también ejemplificados y funcionar como predicados. Así, dice Ricoeur, un gesto puede denotar o ejemplificar o hacer las dos cosas. Ejemplificar y representar son casos de hacer referencia sólo que en diferente dirección.

Ricoeur considera que la metáfora está firmemente arraigada en la teoría de la referencia y propone un ejemplo: la pintura es literalmente gris, pero metafóricamente triste. La primera característica es un hecho, la segunda, una figura. Pero el primero es un hecho en el sentido de Russell y Wittgenstein, es un estado de las cosas, un correlativo de un acto predicativo (311); por lo cual, se puede afirmar que la figura no es un adorno de la palabra, sino el uso predicativo en una denotación invertida, una posesión-ejemplificación. Ricoeur concluye que «hecho» y «figura» son maneras diferentes de aplicar predicados y por lo tanto, de convertir etiquetas en muestras (311). La metáfora se construye con un predicado que tiene un uso aceptado y un objeto al que se le aplica y que cede protestando.

La metáfora despliega su poder de reorganizar la visión de las cosas cuando traspone un «reino» entero a otro, por ejemplo los sonidos en el orden visual. La transposición es una migración conceptual, es decir, que si la selección de aplicación es arbitraria, el uso de las etiquetas en el nuevo campo de aplicación se regula por la práctica anterior. «La ley de empleo de los esquemas es la regla del precedente» (312). Cabe recordar que la aplicación de un predicado es metafórica cuando entra en conflicto con una aplicación regulada por la práctica actual. Según Max Black, la metáfora más que encontrar y expresar la semejanza, la crea (cit. en Ricoeur 312).

Ricoeur subraya la idea de que la aplicación metafórica de un predicado es semejante a su aplicación literal. La diferencia radica en que esta última ha recibido el aval del uso, razón por la cual el problema de verdad sólo aplica en el caso del predicado metafórico (313). Sin embargo, el etiquetado no equivale a la re-combinación que produce la aplicación de un esquema del cual nacen nuevas combinaciones, según Goodman (cit. en Ricoeur 313). Concluye que si todo lenguaje o simbolismo rehace la realidad, esta acción se manifiesta principalmente cuando rompe los límites anteriormente aceptados.

Para continuar con el estudio, Ricoeur toma la noción de «esquema» o de «reino», más que el de «figura», y anota que para Goodman, la metáfora constituye el principio de transferencia común a todas las figuras (313). De este modo Goodman al igual que Cohen, subordinan la taxonomía al análisis funcional.

Ricoeur expresa algunas reservas con respecto al nominalismo de Goodman en relación a la conveniencia o el carácter apropiado de determinados predicados. Piensa que no se trata solamente de que el lenguaje sea capaz de organizar de otro modo la realidad sino que pueda manifestar las cosas gracias a una innovación semántica que lleva hasta el lenguaje. El discurso metafórico, agrega Ricoeur, inventa en el doble sentido de la palabra: «lo que crea, lo descubre; y lo que encuentra, lo inventa» (316).

De lo anterior podemos decir que surgen tres temas fundamentales: el poder referencial que va unido al cese de la referencia ordinaria; la creación de la ficción heurística como camino de la redescipción, la realidad llevada al lenguaje que une manifestación y creación (316).

### 2.2.3. Modelo y metáfora.

Este apartado se concentra en comprender las relaciones entre modelo y metáfora. Partimos del concepto de que la metáfora es al lenguaje poético, lo que el modelo al lenguaje científico en cuanto a su relación con lo real. Mary Hesse sostiene que el modelo es un instrumento de redescipción y pertenece no a la lógica de la prueba, sino a la del descubrimiento. Max Black clasifica los modelos en tres niveles. Los *modelos a escala* sirven para mostrar qué aspecto tiene una cosa (*how it looks*), cómo funciona (*how it works*), y qué leyes lo gobiernan. En el modelo a escala es posible descifrar las propiedades del original; y por este carácter sensible, pone a nuestro nivel y medida aquello que es demasiado grande o pequeño (317). Los modelos análogos, son aquéllos en que el modelo y el original se asemejan por la estructura y no por la apariencia. Y finalmente, los modelos teóricos, que tienen en común con los otros la identidad de estructura pero no son algo que se muestre o se fabrique. Más bien introducen un lenguaje mediante el cual el original se describe sin ser construido (318). El propósito en este tipo de modelo es permitir operar sobre un objeto de tal suerte que podamos generar hipótesis sobre él. No se trata de saber si el modelo existe y cómo, sino cuáles son sus reglas de interpretación y correlativamente, cuáles son los rasgos pertinentes. El modelo sólo tiene las cualidades que le asigna el lenguaje independientemente de la construcción real. En este sentido, la imaginación científica pretende hacer uso del poder verbal de intentar nuevas relaciones según el «modelo descrito» (318-9). Ricoeur sintetiza esto diciendo que el isomorfismo de la relaciones funda la traducibilidad de un idioma a otro y proporciona así lo «racional» de la imaginación (cit. en Ricoeur 318).

Ricoeur explica que Hesse expresa algo semejante cuando dice: «Es necesario modificar y completar el modelo deductivo de la explicación científica y concebir la explicación teórica como la redescipción metafórica del campo del *explanandum*» (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 319; Hesse 249). El recurso a la redescipción metafórica es una consecuencia de la imposibilidad de obtener una estricta relación de deducción entre *explanans* y *explanandum*; a lo más, se puede contar con una “conveniencia aproximada” (*approximate fit*).

Para Hesse, la redescrípción plantea el problema de la referencia metafórica (254-259). Las cosas son «vistas como»; se identifican con el carácter descriptivo del modelo. Se cuestiona no sólo nuestra concepción de la racionalidad, sino también de la realidad ya que la investigadora afirma que la racional surge de la adaptación continua de nuestro lenguaje a un mundo en constante expansión, y esta adaptación se puede realizar a través de la metáfora (Hesse 259). La extensión de la teoría de la metáfora al modelo implica el procedimiento de la transferencia analógica de un vocabulario (Black 238). Sin embargo, el modelo, a diferencia de la metáfora, consiste de una red compleja de enunciados, por lo que su correspondiente exacto sería una metáfora continuada como la fábula o la alegoría (Ricoeur, *La metáfora viva* 321). La obra poética proyecta un mundo que según Beardsley, representaría un cambio de escala que separa a la metáfora como «poema en miniatura» del poema total que constituye una metáfora ampliada. La equivalencia entre la metáfora y el modelo se construye con base en el isomorfismo que constituye lo «racional» de la imaginación. Max Black utiliza la noción de *arquetipo* para señalar esta equivalencia. Este tipo de metáfora posee un carácter radical y otro sistemático. Stephen Pepper, en *World Hypotheses*<sup>6</sup>, llama a este tipo de metáforas «*root metaphors*» porque son aquellas que organizan las metáforas en red<sup>7</sup>. El *arquetipo* cubre un área de experiencias o hechos (cit. en Black 91-2).

Ricoeur (322) considera que gracias a Goodman se puede reconocer la necesidad de subordinar las «figuras» aisladas a los «esquemas» que rigen «reinos», por lo tanto, cree que es lógico que la función referencial de la metáfora sea dirigida por una red metafórica y no por un solo enunciado metafórico, asimismo, prefiere llamar red metafórica, en lugar de «arquetipo» a las metáforas que por su poder paradigmático y carácter «radical», generan las interconexiones o bien, nuevas interconexiones (Black 237).

Ricoeur cita el Philip Wheelwright quien en su libro *Metaphor and Reality*, intenta jerarquizar las metáforas según sus grados de estabilidad, su poder comprensivo o su amplitud de evocación:

<sup>6</sup> Pepper, Stephen C. *World Hypotheses*. California: 1942. Citado por Max Black en pp. 239-240.

<sup>7</sup> «Por ejemplo, en Kurt Lewin, la red que pone en comunicación palabras como campo, vector, espacio-fase, tensión, fuerza, frontera, fluidez, etc.» p. 321

El autor llama símbolos a las metáforas dotadas de poder integrador: en el grado más bajo, encuentra las imágenes dominantes de un poema particular; luego los símbolos que en virtud de su significación «personal», dominan en toda la obra; luego los símbolos compartidos por toda una tradición cultural; luego los que unen a todos los miembros de una vasta comunidad secular o religiosa; finalmente en el quinto orden, los arquetipos que presentan una significación para toda la humanidad o, al menos, para una parte importante de ella: por ejemplo, el simbolismo de la luz y las tinieblas o el del señorío (cit. en Ricoeur 322; Black 241).

Al probar el modelo, se puede ver con mayor claridad la conexión entre función heurística y descripción. Ricoeur piensa que en este caso se puede retomar la *poiêsis* trágica de la que hablaba Aristóteles. La poesía, decía el filósofo, es una imitación de las acciones humanas pero esta *mimêsis* pasa por un proceso de creación. De hecho, el *mythos*<sup>8</sup> trágico presenta los rasgos de «radicalidad» y de «organización en red» que Black reconocía en los arquetipos, metáforas de igual rango que los modelos (Ricoeur, *La metáfora viva* 323). La metaforicidad está presente en el *mythos* cuando, al igual que con los modelos, describe un campo menos conocido en función de relaciones de otro campo de ficción pero mejor conocido. Para Hess, la *mimesis* es el nombre de la «referencia metafórica». La tragedia enseña a «ver» la vida humana «como» lo que el *mythos* exhibe. La *mimesis* constituye la dimensión «denotativa» del *mythos* (Ricoeur, *La metáfora viva* 323):

Esta unión entre *mythos* y *mimesis* no existe sólo en la poesía trágica; en ella se detecta más fácilmente porque por una parte, el *mythos* toma la forma de una «narración» y la metaforicidad se une a la trama de la fábula; y por otra, el referente está constituido por la acción humana que, por su curso de motivación, presenta una afinidad segura con la estructura de la narración. La unión entre *mythos* y *mimesis* es obra de toda poesía (Ricoeur 323).

---

<sup>8</sup> Trama.

El papel del *mythos* en la poesía trágica es ocupado por lo que Frye denominó el *mood*, un estado del alma y que es la fuerza que produce el ordenamiento de signos. Por tanto, el *mood* es lo hipotético que el poema crea. El *mood* constituye un especie de modelo que indica «ver como» y «sentir como» (323). Si admitimos lo anterior, se puede afirmar que el sentimiento articulado por el poema no es menos heurístico que la trama trágica. El movimiento hacia el interior no sólo es una interrupción de la referencia, sino que forja una elevación hacia lo hipotético y crea una ficción afectiva (324).

La palabra poética esquematiza metafóricamente los sentimientos cuando pinta el verdadero mundo interior. A esto, Douglas Berggren lo llama «realidad textural» y proporciona un esquema de la vida interior, sin embargo, el sentimiento poético en sus expresiones metafóricas, manifiesta la indistinción de lo interior y lo exterior. Las texturas poéticas del mundo y los esquemas poéticos de la vida interior se corresponden y manifiestan reciprocidad de lo interior y lo exterior. La metáfora convierte esta reciprocidad en tensión bipolar (Ricoeur 325). El sentimiento poético desarrolla una experiencia de realidad en la que inventar y descubrir dejan de oponerse, y crear y revelar, coinciden. En consecuencia es necesario problematizar el significado de la realidad (325).

#### **2.2.4. Hacia el concepto de «verdad metafórica».**

Ricoeur retoma las funciones poética y retórica tratadas en estudios anteriores. Recuerda que la función retórica intenta persuadir a los hombres adornando el discurso, e intenta hacer valer el discurso por sí mismo. La función poética, por su parte, trata de redescubrir la realidad por el camino indirecto de la ficción heurística. La metáfora, agrega, libera al lenguaje de su función descriptiva y lo proyecta al nivel mítico en donde adquiere la función de descubrir. Por lo anterior, considera que hablar de la verdad metafórica tiende a designar la intención «realista» que se vincula al poder de redescrición del lenguaje poético (*La metáfora viva* 326).

Para explicar la relación tensional que opera entre la verdad metafórica y la realidad, es preciso recordar las modalidades de la teoría de la tensión que se presentaron en estudios anteriores de Ricoeur, así pues reconocemos las siguientes:

- a) Tensión en el enunciado: entre dato y vehículo, entre foco y marco, entre sujeto principal y secundario.
- b) Tensión entre dos interpretaciones: la literal que la impertinencia semántica deshace, y la metafórica que crea sentido con el no-sentido.
- c) Tensión en la función relacional de la cópula: entre la identidad y la diferencia en el juego de la semejanza.

Estos tipos de tensión estarán siempre presentes en el ser metafóricamente afirmado, lo mismo ocurre con la verdad metafórica y a su pretensión de alcanzar alguna forma de realidad (326).

Ricoeur cita como ejemplo del estado tensional, los sentidos literal y metafórico que operan en el verbo ser. Esta tensión no estaría marcada en el aspecto gramatical pero resulta claro que existe el «es» de equivalencia y que se distingue del «es» de determinación, y esta característica afectaría a los términos y a la cópula, sino también a la función existencial del verbo lo cual constituye un reto para hallar la noción verdad metafórica en este tipo de enunciados (327). Lo mismo se observa en el uso de «ser-como» que debería considerarse como una modalidad metafórica de la cópula. Para demostrar la concepción tensional de la verdad metafórica, Ricoeur parte de un primer movimiento que marca cuando se dice «eso es», que es en realidad un ilocutivo que afirma vehementemente y expresa un momento extático del lenguaje, el lenguaje fuera de sí (328).

Ricoeur menciona que cierta crítica literaria, influenciada por Schelling, Coleridge y Bergson, intenta explicar este momento extático del lenguaje poético. Concretamente trataremos el alegato de Wheelwright en *The Burning Fountain* y en *Metaphor and Reality*, que son en opinión de Ricoeur los más dignos de consideración (329). Wheelwright dice que el lenguaje es *tensive* and *alive* y que actúa sobre todos los conflictos entre perspectiva y apertura; designación y sugerencia; imaginario y relevancia; concreción y plurisignificación; precisión y resonancia afectiva, etc. La metáfora, insiste Wheelwright, recoge el carácter

*tensive* del lenguaje, por contraste con la epífora y la diáfora. Y explica que la epífora acerca y fusiona los términos por asimilación inmediata en el ámbito de la imagen, mientras la diáfora procede mediatamente por combinación de términos discretos; la metáfora es la tensión entre las dos (330). Este lenguaje participa de rasgos que se expresan en términos de vida: *living, alive, intense* y en la respuesta del *What Is*. Es un lenguaje fluido que se opone al *block-language* que ha perdido sus ambigüedades tensionales, su fluidez.

Wheelwright afirma que la realidad llevada al lenguaje por la metáfora se llama «*presential and tensive, coalescent and interpenetrative, perspectival and hence latent, revealing itself only partially, ambiguously and through symbolic indirection*» (cit. en Ricoeur 330; Wheelwright 154). Cada término de la oposición participa del otro, se transforma en el otro; el lenguaje mismo evoca el carácter metafórico del mundo que el poema pone de manifiesto (331). Wheelwright propone una metapoética cuya ontología obedece a la sensibilidad poética y no a conceptos (cit. en Ricoeur 331).

En contraste con Wheelwright, Ricoeur presenta el pensamiento de Turbayne en *The Myth of Metaphor*, donde el autor intenta delimitar el uso (*use*) de la metáfora tomando como tema crítico el abuso (*abuse*). El abuso es lo que él llama mito en un sentido epistemológico. El mito en este caso, es la poesía más la creencia (*believed poetry*), literalmente, una metáfora que opera a través del *category-mistake*, que consiste en presentar los hechos de una categoría en los idiomas apropiados para otra. Turbayne parte de este carácter no apropiado de la metáfora, y sostiene que la creencia es llevada de un movimiento espontáneo, de un «hacer-como» (*pretense*) que algo es tal mientras que no lo es (cit. en Ricoeur 331), a la intención de «hacer-creer» (*make-believe*). La creencia de «hacer-como» se convierte en «hacer-creer». Esta aparente confusión, recuerda lo que Spinoza describió sobre la creencia: «mientras no se limite y niegue la imaginación, no se puede distinguir de la creencia verdadera». En la gramática, advierte Ricoeur, nada distingue la atribución metafórica de la literal (331). De hecho, enmascara la literal, por eso es necesario aplicar al enunciado una instancia crítica que haga surgir de él el «como-si» no marcado y el «hacer-como».

Turbayne exige trazar una demarcación entre *to use* y *to be used*, para no terminar víctimas de la metáfora. Sostiene que hay que ex-poner la metáfora, desenmascararla, ya que ésta opera como un filtro o una pantalla que enseña a «ver como...» (332). Sin embargo, apunta Ricoeur, no es posible abolir el lenguaje metafórico y recomienda confirmarlo a través de un indicio crítico. Wheelwright también considera que no es posible presentar la verdad literal, decir fielmente lo que son los hechos (64). «No podemos decir qué es la realidad sino cómo se nos presenta», a lo Ricoeur agrega que puede haber un estado no mítico, pero no un estado no metafórico del lenguaje. El *re-use* de la metáfora debería conducirnos a la búsqueda de metáforas distintas, incluso las mejores posibles (333).

El problema, como lo trata Turbayne, es saber si el lenguaje poético se abre paso a un nivel precientífico, antepredicativo, en las que las mismas nociones de hecho, objeto, realidad y verdad, como las delimita la epistemología, son cuestionadas debido a la vacilación de la referencia literal. No obstante, la metáfora para Turbayne es manipulable, algo que elegimos usar, no usar o re-usar, pero este carácter decisorio no se presenta de igual modo en la experiencia poética, opina Ricoeur, y por ello concluye que el problema exige una respuesta diferente para el caso de la poesía (334). El investigador plantea que no es posible crear metáforas sin creer en ellas. Entre el «como si» de la hipótesis consciente de sí misma y los hechos «como lo que nos parecen» todavía se sostiene el concepto de verdad-adequación (334).

Por último, Ricoeur aborda el trabajo de Douglas Berggren en *The Use and Abuse of Metaphor* donde habla de tensión entre verdad metafórica y verdad literal (cit. en Ricoeur 335). Explica que para Berggren, los esquemas poéticos, ofrecen un retrato de la vida interna; y las texturas poéticas, un retrato de la fisonomía del mundo, por lo que sus tensiones afectan no sólo el sentido metafórico sino el valor de verdad de los enunciados poéticos sobre la «vida interior» esquematizada sobre la «realidad textural» (335).

[Sin embargo, Ricoeur señala el error en Berggren de quien asegura sustituye una noción de verdad por otra aunque rescata su comentario en cuanto a que «Sólo mediante el empleo de la metáfora textual el *feel-of-things* poético puede en un sentido liberarse de las prosaicas *things-of-feeling* y prestarse realmente a

la discusión» (cit. en Ricoeur 335). Berggren lo explica cuando dice que «la objetividad fenomenológica de la emoción o sentimiento es inseparable de la estructura tensional de la verdad de los enunciados metafóricos que expresan la construcción del mundo por y con el sentimiento. La posibilidad de la realidad textural es correlativa de la posibilidad de la verdad metafórica de los esquemas poéticos; la posibilidad de una se establece al mismo tiempo que la de la otra» (cit. en Ricoeur 335).

Ricoeur concluye el estudio al establecer la convergencia entre las dos críticas internas, la de ingenuidad ontológica y la de la desmitificación y reitera la tesis del carácter «tensional» de la verdad metafórica. Señala, asimismo, la paradoja infranqueable de la noción de verdad metafórica que incluye en el aspecto crítico el «no es» literal en la vehemencia ontológica del «es» metafórico. La interpretación literal no se anula por la interpretación metafórica sino que cede resistiendo, de igual manera la afirmación ontológica obedece al principio de tensión, como el cuentista popular que según Roman Jakobson marcaba la intención poética de sus narraciones cuando decía: *Aixo era y no era*.

### **2.2.5. La referencialidad de la metáfora.**

El problema de la referencialidad de la metáfora de la enfermedad consiste en no poder identificar plenamente aquello que denota, es decir, hallarnos frente a una denotación opaca que reclama liberar su sentido y su significado. Para resolver esta discrepancia entre la connotación metafórica y la denotación presuntamente real es necesario tomar en consideración las relaciones semióticas y semánticas de la metáfora-discurso de la enfermedad con la referencia objetiva. En primera instancia, y retomando a Ricoeur, suponemos que el plano semiótico es una abstracción del plano semántico, es decir, el signo relaciona un sentido interno con la captación previa de un objeto existente. De esta manera, idealizamos el objeto, en este caso, la enfermedad o su manifestación. Sin embargo, ocurre que la denotación empleada pueda ser insuficiente para abarcar todo lo denotado. Entonces, cuando la palabra como signo es rebasada por la trascendencia de lo que denota; entra en juego, la frase o proposición en un contexto. En esta fase, como

pensaban Frege y Benveniste, la frase comunica a la palabra. Por ejemplo, es distinto emplear la palabra esquizofrenia en un texto médico, que hacerlo en una novela. En este momento, el contexto comienza a transmitir sentido a la inversa y la palabra adquiere por su uso concreto en esa frase y contexto, un valor semántico que es su sentido particular en ese momento. Ahora, la frase entera es la que denota y actúa como un nombre, designa. Con esta operación la función de identificación del nombre-frase cambia y no sólo denomina sino que caracteriza. Con base en esto, pienso que el uso de la palabra “enfermedad” como denotación de un fenómeno nunca está acabada, sino que a través de distintos contextos puede asimilarse a otras caracterizaciones. Por supuesto, es con la entrada en el escenario de la metáfora de la enfermedad que estas caracterizaciones se expanden e incluso estallan en significaciones.

Por otra parte, es importante señalar que una metáfora de la enfermedad no está confinada en una frase, y que se puede reconocer la necesidad de subordinar las «figuras» aisladas a los «esquemas» que rigen «reinos». Dichos esquemas están determinados por el carácter genérico de cada texto y «se puede esperar que la función referencial de la metáfora sea dirigida por una red metafórica y no por un solo enunciado metafórico aislado. Por otra parte, [agrega Ricoeur] prefiero hablar de red metafórica más que de arquetipo por el empleo de este término en el psicoanálisis de Jung» (Ricoeur 322). De esta manera, consideramos que tanto el significado como el sentido metafóricos de un discurso literario existen en cada obra literaria en razón de una composición o disposición particular que metaforiza el nivel paradigmático inserto en ella de forma igualmente peculiar. No se trata de un agrupamiento caótico o fortuito de frases metafóricas o no, sino de una configuración de significados y sentidos metafóricos organizados mediante reglas específicas de codificación, y esta singularidad, como lo señaló Aristóteles, produce a su vez nuevas singularidades. Como Ricoeur lo señala cuando reconoce que «el *mythos*<sup>9</sup> trágico presenta los rasgos de «radicalidad» y de «organización en red» que Black adjudicaba a los arquetipos, metáforas de igual rango que los modelos (323). La metaforicidad está presente en el *mythos* cuando, al igual que con los modelos, describe un campo

---

<sup>9</sup> Trama.

menos conocido –la realidad humana– en función de relaciones de otro campo de ficción pero mejor conocido –la trama trágica–, empleando todas las virtualidades de «desplegabilidad sistemática» contenidas en esa trama [...] Para hablar como Mary Hesse, la mimesis es el nombre de la «referencia metafórica» (323).

Por ello, al hablar de una metáfora-discurso de la enfermedad debemos tener en cuenta el hecho de que depende necesariamente de un esquema narrativo que la singulariza y que organiza las metáforas conceptuales radicales y paradigmáticas integradas en el texto. Si aceptamos todo lo anterior, tenemos que afirmar junto con Ricoeur que en efecto, «la estructura de la obra es su sentido, el mundo de la obra su denotación» (*La metáfora viva* 292). Esta afirmación resuelve de modo parcial la referencia de una metáfora-discurso de la enfermedad remitiéndola hacia el interior del discurso literario pero deja pendiente el problema de verificar en la realidad objetiva las caracterizaciones que la metáfora-discurso de la enfermedad propone. ¿Existe la enfermedad que caracteriza la metáfora o no? ¿Se trata de una invención o no? ¿Es cómo la describe o no? ¿Aporta algún tipo de información? Para responder estas preguntas retomamos a Ricoeur quien afirmaba que la supremacía de la función poética sobre la referencial no anula a esta última, es decir, no aniquila la denotación sino que la vuelve ambigua o bien, opaca, y promueve la creación de una referencia desdoblada porque el lenguaje se materializa, no como simple representación de la enfermedad, sino como algo en sí mismo, una enfermedad en sí misma, un icono más que un signo. La metáfora-discurso de la enfermedad puede entonces ser captada como una modalidad de la conciencia de la experiencia de la enfermedad, no necesariamente como la enfermedad misma, a esto es a lo que realmente podríamos denominar como referencia desdoblada. En términos de Heidegger, la metáfora-discurso de la enfermedad nos ofrece la posibilidad de encontrarnos frente a la enfermedad (*befindlichkeit*). La suspensión de la primera referencia, la denotación estricta de la enfermedad en sí, permite desplegar la segunda referencia que es a la vez interna y externa al lenguaje.

La metáfora-discurso de la enfermedad no está alejada de la convencionalidad de los significados y sentidos del pensamiento dominante, sino que requiere de ellos para desarrollar una «conveniencia» con un cuerpo de creencias sobre la enfermedad y de esta manera adquirir un carácter apropiado que le permita producir una metaforización de la enfermedad cuyo proceso de interpretación mantenga la primera referencia para luego suspenderla y liberar la segunda sin menoscabo del sentido o del significado literales. La conveniencia de cualquier metáfora está directamente relacionada con lo que Wheelwright denominó como *root-metaphors* que provienen de los sistemas conceptuales dominantes en nuestra cultura. Estas «metáforas-raíz» organizan los significados y sentidos de las redes metafóricas presentes en una metáfora-discurso. En este momento entra en juego la postura hermenéutica, que como señaló Ricoeur, es la otra vía para resolver el problema de la referencia metafórica.

Una vez que la metáfora-discurso de la enfermedad despliega sus sentidos y significados, entendemos que todas sus posibles referencias coexisten, ¿qué relación se puede establecer entre todas ellas que pudiera adjudicarse a una determinada metáfora? La respuesta la propone Ricoeur cuando afirma que no existen esencias fijas que den sentido a los símbolos, por lo que es más fácil cambiar una etiqueta (denominación) que cambiar una esencia, así que un segundo movimiento del proceso metafórico designará como una significación a aquello que posee su ocurrencia, el objeto denotará lo que describe. Si la enfermedad describe la inminencia de la muerte, denotará la muerte. De esta manera, las múltiples metáforas-discurso de la enfermedad realizarán este doble movimiento, el de representar, y el de ejemplificar. Ambos, como ya señaló Ricoeur, son formas de la metáfora para hacer referencia, en este caso a la enfermedad, sólo que su movimiento tiene diferente dirección. Los movimientos no surgen al azar, sino que se determinan mediante reglas de interpretación que acotan su pertinencia semántica para lograr una conveniencia aproximada. Estos sentidos apuntan hacia referencias tanto denotaciones como ejemplificaciones. Para el primer caso baste quizás el estudio semiótico y semántico para hallar su significación, mientras que para el segundo caso, es necesario acudir a un proceso hermenéutico que permita interpretar en qué orden o forma opera la

ejemplificación. De acuerdo con Goodman se puede afirmar que la metáfora de la enfermedad denota y ejemplifica simultáneamente, y es tanto literal como metafóricamente verdadera. No obstante, es en la última modalidad referencial, la de ejemplificación, que la metáfora-enfermedad adquiere un rango simbólico que le permite interpretarse como símbolo. De tal suerte que su interpretación rehace o modifica la percepción cognoscitiva de la referencia real. Es por esta razón que las metáforas de la enfermedad han incidido tan radicalmente en nuestro concepto cultural de la enfermedad y han obtenido el aval del uso dentro del sistema de pensamiento dominante. Ricoeur se expresa sobre la metáfora así: «lo que crea, lo descubre; y lo que encuentra, lo inventa» (*La metáfora viva* 316).

Coincidimos con Mary Hesse cuando señala que la referencia metafórica es el recurso que permite la adaptación continua de nuestro pensamiento y lenguaje a un mundo en constante expansión. Por otra parte, la equivalencia entre la metáfora y el modelo requiere de un carácter radical pero a la vez sistemático compuesto por una organización determinada de significados y sentidos metafóricos que parta de lo que Black llama arquetipos o metáforas-raíz. A este tipo de organización, Ricoeur lo refiere como «red metafórica» por su poder paradigmático capaz de crear interconexiones.

De lo anterior, podemos afirmar que toda metáfora-discurso de la enfermedad posee una estructura semejante a la del *mythos* trágico porque presenta rasgos de radicalidad (metáforas-raíz), y una organización en red que redesciben la enfermedad y su padecimiento en función de otras áreas y hechos de experiencia humana. En congruencia con lo comentado en los párrafos anteriores, el *mythos* ejemplifica y la *mimesis*, denota, de esta manera ambos movimientos y estructuras se complementan en el proceso poético de la metaforización que así pasa de lo poético a lo afectivo, donde la enfermedad trasciende de este modo su calidad de padecimiento exclusivamente fisiológico para instaurarse en un rango heurístico de lo real hipotético. Ricoeur piensa que es en este punto donde el sentimiento poético desarrolla una experiencia de la realidad en la que inventar y descubrir coinciden.

Hasta este punto hemos identificado las principales vertientes de investigación en torno al problema de la metáfora en su extensión de la palabra al discurso. En general se pueden distinguir dos corrientes principales, una centrada en las operaciones de semejanza, sustitución y desplazamiento; y la segunda, con base en esquemas de tensión o interacción. En general todas ellas abordan diferentes aspectos del fenómeno de la metaforización que no son excluyentes, de hecho, en mayor o menor medida se fundamentan teóricamente en los enfoques aristotélicos. No creemos que se pueda pensar en una teoría homogénea, y en cierto modo enfrentamos discrepancias entre todas las posturas revisadas por Ricoeur en *La metáfora viva*. Ahora iniciaremos la tarea de confirmar en un estudio práctico la validez de estas aseveraciones en torno a la metáfora-discurso. Asimismo, consideramos que *La metáfora viva* abre un camino para la investigación de los procesos metafóricos en el discurso literario, pero sus postulados son aún muy generales y se requiere un diálogo entre estos y el análisis de las obras propiamente literarias. Por otra parte, tampoco es posible reducir el alcance del análisis a la esfera intralingüística dada la naturaleza conceptual de la metáfora, que exige la confrontación entre los significados y sentidos generalmente aceptados de las cosas y los nuevos sentidos y significados que las metáforas en el discurso proponen o imponen en los sistemas culturales. A continuación abordaremos en forma específica la configuración de la metáfora en el ámbito del discurso para la producción específica de las metáforas-discurso de la enfermedad y su relación con los sistemas simbólicos y míticos en la cultura occidental, todo ello con miras, como decía Turbayne, a no caer víctimas del abuso de la metáfora de la enfermedad. Ya que finalmente, parafraseando a Wheelwright y a Ricoeur, no podemos decir qué es la realidad sino cómo se nos presenta y esto sólo es posible gracias a la cualidad metafórica del lenguaje.

### **2.3. La metáfora-discurso en la narrativa.**

Hemos abordado detalladamente las teorías más difundidas sobre el proceso de metaforización que se observa en palabras y frases. Pudimos distinguir la transformación fundamental que ocurrió cuando el estudio

de la metáfora cambió su atención de la palabra a la frase. En este apartado buscamos explicar los aspectos semánticos, sintácticos y narrativos de la metáfora-discurso a fin de comprender cómo ésta se expresa únicamente a través de la obra literaria narrativa completa de la misma manera que ocurre con su referencia en cuanto a su significación total:

El enunciado metafórico debe tener una referencia, ésta provendrá del poema en cuanto a totalidad ordenada, genérica y singular. En otras palabras, la metáfora dice algo sobre algo en cuanto es un «poema en miniatura», en expresión de Beardsley (Ricoeur 294).

La metáfora ayuda a formular nuestro sistema conceptual del mundo porque permite definir, mostrar, «hacer aparecer», «Poner ante los ojos» y «significar las cosas en acción» como lo señaló Aristóteles (*La metáfora viva* 65). La metáfora es particularmente útil para esclarecer aquellos conceptos, eventos o fenómenos de la experiencia humana que son abstractos o bien, difíciles de definir como las emociones, las ideas, el tiempo, entre otras (Lakoff 115). La metáfora permite aprehender estos conceptos en términos de otros que entendemos con mayor claridad o inmediatez. El uso de metáforas también facilita comprender cómo y en qué sentido empleamos el lenguaje, tanto oral como escrito (115).

Nelson Goodman en su libro *Languages of Art*, elabora una teoría sobre la función organizadora del simbolismo que asocia la ficción con la redescipción argumentando que tanto ejemplificar como denotar son casos de hacer referencia (305-309). Se puede cuestionar esta propuesta alegando que una predicación sólo es metafórica si entra en conflicto con una aplicación regulada por la práctica. Nosotros pensamos que la redescipción metafórica no tiene siempre el resultado de la confrontación de dos significaciones sino que también puede surgir a partir de atribuciones nuevas o más enfáticas por lo que no tendría lugar un conflicto semántico. Goodman sostiene que los sistemas simbólicos «hacen» y «rehacen» el mundo porque lo reorganizan en términos de obras y éstas en términos de mundo, es decir, poseen una faceta cognoscitiva (cit. en Ricoeur 305). En este sentido, agrega, «la actitud estética es menos actitud que acción» (cit. en Ricoeur 305). Insiste en que «en la experiencia estética, las emociones funcionan de modo cognoscitivo» (cit. en

Ricoeur 305). En este estudio hemos tomado esta orientación al considerar a los sistemas conceptuales y simbólicos como fundamento semántico para la transacción entre contextos en el proceso de metaforización de la enfermedad.

En el lenguaje escrito hallamos muchas evidencias del funcionamiento de las metáforas conceptuales a través de las cuales los seres humanos intentamos hacer inteligibles nuestras experiencias. La metáfora conceptual es un modelo que explica cómo un individuo o un grupo comprenden sus experiencias. Esta comprensión se logra a través de sistemas de conceptos y no sólo a través de palabras o frases sueltas, o de extensos conjuntos de metáforas-palabra o de metáforas-frase. Sólo la metáfora-discurso puede contener una estructura metafórica lo suficientemente compleja para representar sistemas conceptuales completos donde sea posible comprender una experiencia compleja en términos de otra que sea más precisa o concreta con la que guarde una relación interna de semejanza (116). Esta operación genera una *Gestalt* experiencial. Evidentemente, si la metáfora-discurso es en realidad una *Gestalt* experiencial, aparecerá ante nuestros ojos como un signo más básico que la totalidad de los elementos que la componen, aunque esto sea solamente una impresión. La metáfora-discurso posee una dimensión semiótica además de una semántica, es un signo, significa y tiene sentido.

Creemos que en una obra literaria, la operación de metaforización que genera una metáfora-discurso será orientada por un principio de metaforización el cual se establece en el discurso a través de una estructura lingüística-narrativa. De lo anterior se desprende que el discurso narrativo pueda ser analizado no sólo como una estructura compuesta por *figuras* del lenguaje sino que él mismo en su totalidad constituya una *figura* del lenguaje<sup>10</sup>. También la *figura-discurso* es un signo porque evoca un objeto, un ser, un evento, un fenómeno y

---

<sup>10</sup> Un *símbolo*, según la acepción propuesta por Frye en *Anatomy of Criticism* se define el término como cualquier unidad de cualquier estructura literaria que sea susceptible de ser analizada en forma aislada. Una palabra, una frase o una imagen, explica Frye, pueden ser utilizadas como un medio especial de referencia y constituyen un *símbolo*. En este trabajo nos referiremos a este tipo de estructuras como elementos literarios o de significación. Para este trabajo nos acogeremos a la noción de símbolo proporcionada por Paul Ricoeur en *Freud: una interpretación de la cultura* que explica que «En el símbolo no se trata de esta dualidad [la del signo]. Se añade y superpone a la anterior como relación de sentido a sentido; presupone signos que ya tienen un sentido primario, literal, manifiesto, y que a través de este sentido, remiten a otro. Restrinjo, pues, deliberadamente la noción de

genera un estímulo que provoca una imagen recordativa de otro estímulo (Fernández 25). «La significación es [...] un proceso psíquico que se desarrolla en nuestra mente» (Fernández, 25), y la *figura-discurso* conforma un estímulo que desata un proceso psíquico cuya finalidad es evocar un concepto a través de una imagen recordativa que en el discurso narrativo se constituye gradualmente a través y durante de la narración<sup>11</sup>. Le Guern en *La metáfora y la metonimia* aborda el problema de la frecuente confusión de los términos símbolo y metáfora debido a que ambos son imágenes y señala que la diferencia esencial consiste en «la función que cada uno de los dos mecanismos atribuye a la representación mental o imagen asociada que corresponde al significado habitual de la palabra utilizada». A lo anterior es conveniente añadir el comentario de Fernández González en el sentido de que ambos mecanismos, metáfora y símbolo, desde un punto de vista lingüístico se combinan particularmente en el caso de imágenes arquetípicas –luz, tinieblas, agua, tierra, fuego, etc.-<sup>12</sup> «para cuyo entendimiento no es necesario intelectualizar dichas imágenes, por lo cual coincidirían con la metáfora; pero como tampoco borran totalmente la imagen asociada, son verdaderos símbolos» (Fernández 105). Ricoeur mismo comenta con respecto a la relación entre el símbolo y la metáfora que: «Dentro del símbolo, me parece ahora, hay algo no semántico al igual que algo semántico, y trataré de justificar esta aseveración [...] sería una mejor hipótesis abordar el símbolo en términos de una estructura de doble sentido que no es un estructura puramente semántica, como, según veremos, es el caso de la metáfora» (*Teoría de la interpretación* 58-9)

### 2.3.1. El discurso metafórico y la metáfora-discurso.

---

símbolo a las expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples» (15)

<sup>11</sup> En relación a esto, Liselotte Gumpel, en su libro *Metaphor Reexamined: a Non-Aristotelian Perspective*, menciona que: «Of course, in an organic, hermeneutic relationship, human consciousness alone makes any relationlity possible, shaping content through the use of the form. Indeed, this aspect of organic relationally corresponds tacitly to the premise behind Continental phenomenology, which is that all objects are essentially objects of consciousness» (53).

<sup>12</sup> Véase los estudios de Gaston Bachelard y A.R. Fernández en “Símbolos y Literatura”, en *Traza y Baza*, Universidad de Barcelona, I, 1972; II, 1973 y V, 1975.

La teoría de la metáfora-discurso que presentamos se fundamenta en la revisión y el análisis de las teorías sobre la metáfora realizado por Paul Ricoeur en *La metáfora viva* e intenta indagar más profundamente sobre los procesos y estructuras que intervienen en su configuración a nivel discurso. En este estudio entendemos como discurso una unidad lingüística superior a la frase que declara, que dice algo sobre algo o alguien, es “decir”<sup>13</sup>:

”Querer decir” es lo que el hablante hace. Pero es también lo que la oración hace [...] El lado “objetivo” del discurso en sí puede ser visto de dos formas diferentes. Podemos querer decir el “qué” o el “sobre qué” del discurso. El “qué” del discurso es su “significado”; el “acerca de qué”, su “referencia”» [...] Esta distinción es de Gottlob Frege (*Über Sinn und Bedeutung*) (*Teoría de la interpretación* 33)

El discurso es producido por un enunciador y está dirigido a un enunciatario. Contiene, asimismo, un mensaje estructurado en un código inteligible para el emisor y el receptor. El discurso posee una intención comunicativa y un estilo que es coherente con esa intención. Atendemos únicamente al discurso literario y a partir de esta aclaración siempre que se nombre el término *discurso*<sup>14</sup> se referirá al literario.

Por otra parte es necesario, como punto de partida, definir discurso metafórico para después distinguirlo de una metáfora-discurso. El primero lo definimos como aquel que independientemente de su función comunicativa y características genéricas contiene metáforas focalizadas en palabras o frases. Mientras la metáfora-discurso es una unidad de significado discursiva completa que describe un concepto en términos de otro con el que guarda una relación interna de semejanza. Es importante señalar que una metáfora-discurso sólo puede existir y reconocerse como una unidad de significado integral y de sentido

---

<sup>13</sup> «El discurso tiene una estructura propia pero no es una estructura en el sentido analítico del estructuralismo, esto es, como un poder combinatorio basado en la oposiciones previas de las unidades discretas. Más bien es una estructura en el sentido sintético, es decir, el entrelazamiento y la acción recíproca de las funciones de identificación y predicación en una y la misma oración» (Ricoeur, P. *Teoría de la interpretación*, p.25)

<sup>14</sup> Ricoeur explica con relación al discurso que: «Si logramos demostrar que un texto escrito es una forma de discurso, el discurso bajo la condición de una inscripción, entonces las condiciones de la posibilidad del discurso también son las del texto» (*Teoría de la interpretación*, p.37)

holístico, es decir, como una metáfora conceptual que se genera a partir de la estructura sintáctica, semántica y narrativa del discurso que la sustenta<sup>15</sup>. El sentido de una metáfora-discurso puede ser reconocido conceptualmente en el efecto de sentido producido por un discurso literario. Este sentido se verifica en un nivel metafórico que es coexistente y complementario a los significados presentes en los niveles literal e simbólico del discurso literario.

### **2.3.2. La estructura narrativa en la conformación de una metáfora-discurso.**

Los antiguos y los clásicos observaron que si bien la figura se opone a las formas comunes y usuales del lenguaje hablado, sería aún más raro el discurso que no contará con figuras ya que son precisamente éstas las que «hacen que el discurso se pueda describir haciéndolo aparecer bajo formas discernibles. Ya hemos indicado antes que la figura es la que hace perceptible el discurso» (*La metáfora viva* 202). Esta idea nos permite reflexionar sobre el carácter estructural de la figura y considerar que para los primeros teóricos de la metáfora, la figura fue una forma específica de predicación, mientras que para la poética estructural «las figuras no serían más que realizaciones virtuales particulares, especificadas según el nivel y la función lingüística en los que el operador se actualiza» (203). De lo anterior podemos afirmar que la noción de *figura*, en un principio, fue básicamente taxonómica, cerrada en el propio cerco de su estructura típica, pero evolucionó hacia la idea de un operador predicativo que será la metáfora. En ese sentido, la metáfora puede entenderse como un proceso y no sólo como una forma. Esta idea es central para el presente análisis porque sostenemos que no hay *una forma* única característica de la metáfora, de la forma de hacer metáforas o de la metaforización de ciertos significantes y significados, sino que en el caso del discurso literario se trata de una interacción conceptual que actualiza un significado en la interpretación. Esto quizás sea más claro en los

---

<sup>15</sup> Con referencia a esto, es interesante señalar el enfoque no aristotélico de Liselotte Gumpel que coincide con nuestra condición necesaria de indivisibilidad del correlato de un discurso como lo apunta cuando señala que: «The correlate is a holistic unit(y), its first and last elements mutually determine one another; they are integral parts of an organic whole, purposive determinables of their determinant, the act of meaning» (105)

casos de la metáfora-palabra y la metáfora-frase. Es sencillo comprender el concepto de enunciación en una frase: se dice algo de alguien o de algo<sup>16</sup>. Las figuras retóricas proporcionan formas predicativas específicas del lenguaje poético que generan significados y sentidos, ¿cuáles serían entonces las formas específicas de predicación en un discurso? Aún si se parte del análisis de un discurso de grado cero de desviación, por ejemplo un texto científico, encontraremos metáforas y no por ello éstas constituirán una metáfora-discurso. En este sentido debemos partir de la postura Ricoeur en cuanto a su afirmación de que una metáfora en el discurso es un organismo formado por las metáforas-palabra o metáforas-frase organizadas en redes metafóricas<sup>17</sup>. Pensamos que es más adecuado denominar como «red metafórica» a la totalidad de intersignificaciones<sup>18</sup> que se hallen en una obra literaria y cuya finalidad sea la representación de una experiencia en términos de otra con la que guarde una relación interna de semejanza. No consideramos pertinente limitar la representación metafórica en un discurso narrativo al agrupamiento de las metáforas-frase que conforman un discurso literario<sup>19</sup>: « [Una metáfora se salva] de la completa desaparición por medio

---

<sup>16</sup> En este punto consideramos pertinente introducir el concepto de adecuación acuñado por Roman Ingarden. Gumpel lo explica así: «Once the correlate yields the pure referent in the amalgamated direction factor, it is projected “out into” Ingarden’s *Hinausversetzung* (1965, pp. 164-172) the extralinguistic reality. With this projection, the correlate becomes an “assertion sentence” (*Behauptungssatz*) or “judgment” (*Urteil*). In that projection, the pure-intentional fabric of the correlate is pierced, as it were, in order to meet an objective counterpart in signation as the ultimate content that is “*meant*”. Ingarden uses for adequation “*Anpassung*” or “*Anpassen*” (as gerund rather than noun), and occasionally also “*Deckung*” (pp. 171-175, 177,179) » (Gumpel, Liselotte, *Metaphor Reexamined: a Non-Aristotelian Perspective*, pp. 111).

<sup>17</sup> De alguna forma las metáforas permanecen, de alguna manera, como acontecimientos dispersos, lugares en el discurso (Teoría de la interpretación, p.76)

<sup>18</sup> En este sentido admitimos la propuesta de Frye en relación a su teoría del *mythos* poético expuesta en *Anatomy of Criticism*. En este texto, Frye explica que el significado de un poema (como obra literaria), su estructura de imaginaria, es una estructura estática (nosotros lo hemos referido como *mimesis*), mientras la narrativa involucra movimiento entre estas estructuras que produce sentido (interacción que hemos referido siguiendo a Ricoeur en *Tiempo y narración I* como *mythos* o trama). Si bien, Frye aplica principalmente su análisis al caso de los mitos tradicionales donde señala estructuras de significado específicas, también apunta sus similitudes con la prosa narrativa donde las estructuras de significado no están definidas en forma fija. Existe en Frye una idea de “movimiento” semántico donde los *elementos literarios* vienen a señalar las estructuras de la imaginaria, es decir, los estratos estables de significación fundamentales para la producción de sentido. (p.158) Hemos considerado la aportación de Frye porque su perspectiva resulta coherente con la definición de origen ricoeuriano que postulamos sobre la red metafórica o red de significados metafóricos y los procesos que pensamos la articulan.

<sup>19</sup> Con relación a la postura de Ricoeur sobre la metafóricidad de un enunciado, Liselotte Gumpel señala que ésta nunca puede verificarse únicamente en el enunciado dado que una misma frase puede ser literal o metafórica de acuerdo al contexto que la enmarque y a la condición de adecuación que guarde con el contexto. Cita como ejemplo la expresión “pluma fuente”, donde ésta puede referirse a un artículo de escritura o bien a una pluma a través de la cual se vierta un líquido a manera de fuente. En el primer caso tenemos un enunciado literal, en el segundo, uno metafórico. (p. 114).

de una vasta gama de intersignificaciones. Una metáfora, en efecto, llama a otra y cada una permanece viva al conservar su poder para evocar a toda la red» (*Teoría de la interpretación* 77).

Por otra parte, es claro que en el texto poético es donde existen en mayor o menor medida metáforas-frase, sin embargo ello no constituye necesariamente una metáfora-discurso, en todo caso, este conjunto de figuras conforman lo que hemos denominado discurso metafórico, es decir, un discurso que contiene metáforas-frase o palabra que pueden o no constituir una metáfora-discurso. Si la metáfora da *figura* a una predicación insólita en el caso de una frase, ¿qué da figura a un significado insólito en un discurso? Insistimos en que es necesario adecuar la noción de *figura* de la metáfora-frase para comprender su actuación en la metáfora-discurso. Creemos que la *figura* está conformada por las estructuras propias de cada género poético. Parece fundamental recuperar la idea que Ricoeur cita de Genette en el sentido de que: «la figura ya sólo tiene por función notificar, a su modo peculiar, la cualidad poética del discurso que la sustenta» (199). La *figura-discurso* vendría a aportar ese modo peculiar de notificar de la cualidad poética y a su vez el significado y el sentido que sustentan a un discurso. La metáfora-discurso en un texto narrativo es la *figura* que abarcaría la totalidad de la significación y sentido conceptuales producidos por un discurso en términos de otro discurso, entendiendo éste último también como una unidad conceptual. En relación a esta definición es valioso retomar los estudios sobre la metáfora y la metonimia realizados por Le Guern en su texto *La metáfora y la metonimia*<sup>20</sup> donde abordó las relaciones y las diferencias entre metáfora, metonimia y sinécdoque partiendo de las tesis de Jakobson. Le Guern concordaba en que la metonimia expresaba una relación de contigüidad mientras que la metáfora refería una semejanza pero lo más valioso de su perspectiva consistió en reconocer que la metonimia expresa una *relación externa* o referencial (función denotativa y cognoscitiva) mientras que la metáfora expresa una *relación interna* (Fernández González 102). De esta manera es posible apreciar que todo proceso metafórico tendrá que centrarse en “relevar” ciertos significantes instaurando otros y con ello una nueva cohesión sémica, una isotopía a nivel connotativo y para

<sup>20</sup> Le Guern, *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1976. (aparecido en versión original en Larousse, París, 1973)

ello cualquier percepción de similitud tiene que proceder de una relación interna de semejanza. En este sentido, la red metafórica no sería la totalidad de los enunciados metafóricos inscritos en el discurso sino el significado total de las relaciones metafóricas de semejanza que se pueden establecer entre conceptos o sistemas conceptuales y/o simbólicos con base en su disposición artística narrativa dentro de un texto literario.

Ricoeur afirma que tanto la desviación como la reducción de la desviación son fenómenos semánticos. Cita el ejemplo de Cohen donde éste afirma que en un poema, «lo que impide que la figura fónica destruya por completo el mensaje es la resistencia de la inteligibilidad que sería la presencia de la prosa en un verso, es decir, el verso no es un verso del todo» (205). Ricoeur insiste en que «la concepción de una desviación –y de una reducción de desviación– propia del nivel semántico del discurso se apoya en la existencia de un código que regule la relación de los significados entre sí» (205). Sí aceptamos lo que afirma Ricoeur tomando a Cohen, es claro que ningún discurso poético es una sucesión exclusiva de metáforas-frase como tampoco lo es de frases llanas –«el verso no es un verso del todo»– y que la inteligibilidad de su mensaje depende de un código que regule la relación de los significados en una estructura lingüística dada. Ahora la pregunta obligada es ¿qué relaciona los significados en un texto escrito principalmente en prosa? Pensamos que esa es precisamente la tarea de la sintaxis narrativa<sup>21</sup>.

La metáfora, afirma Ricoeur, es la reducción de una desviación de significado, pero ¿cómo se puede aplicar este concepto al caso de un texto artístico narrativo? ¿Es posible hablar de una desviación cero en un texto artístico? Dado que por definición, el texto artístico no tiene significación unívoca, no depende de una

---

<sup>21</sup> Gumpel señala en *Metaphor reexamined: a Non-Aristotelian Perspective*, que aunque el enfoque no-aristotélico sobre la metáfora no confiere prioridad a los géneros literarios, tampoco descarta que la sustancia del significado se vea afectada por los cambios en la estructura de una composición artística y señala las particularidades del caso para la novela y el drama donde el significado surge como correlato en función de la acumulación de todos los correlatos organizados en el argumento: «What a novel and a play share functionally is mimetic *augmentation*. No matter how much works differ, they commence at zero-point and lay their foundation cumulatively by the means of concatenating non-adequate correlates, the quasi-judgments. Since these correlates are not singly performed as in Argument, there is *progressive amplification* rather than *regressive depletion*; no obtruding reality-nexus grows at the expense of the pure referent. Instead, a simulated world emerges, invested only those characteristics the unfolding correlates yield piecemeal at their Iconic-Indexical levels and cumulatively in their concatenation» (pp. 123-4).

referencialidad “real” y es generalmente opaco como señala Todorov, el concepto de desviación parece de poca utilidad para este caso. Lo anterior es cierto si nos limitamos a pensar en el texto artístico narrativo como una estructura lingüística semántica o semiótica, pero más allá de esto, el discurso narrativo es, a semejanza de una frase, una estructura sintáctica, es decir, una forma peculiar de organización de los significados tanto de las palabras como de las frases o de otras estructuras significativas y este organismo es generador a su vez de nuevos significados y sentidos. Así como la impertinencia es una violación al “código del habla” –una predicación no corresponde a un sujeto– dentro de la frase, una estructura narrativa puede reorganizar todos los signos o estructuras significativas para crear una impertinencia semántica en el discurso, en otras palabras, un significado metafórico que se refiere siempre a una conceptualización distinta de la realidad y no necesariamente a la realidad misma. Ricoeur señala que para que un poema funcione es necesario que la significación se pierda y se reencuentre simultáneamente en la conciencia del lector y critica a Cohen en el sentido de que no reconoce el problema central de la semántica que es la constitución de sentido como propiedad de la frase indivisa. Esta misma constitución de sentido es reconocible como propiedad del discurso indiviso. En la medida en que el lector fractura e intenta interpretar únicamente secciones de un discurso, su interpretación sufrirá una merma al tratar de generar un significado total mediante la suma de las significaciones. Pensamos que el sentido del discurso narrativo es el resultado de la integración en la conciencia del lector de los significados de todos los elementos de significado, ya sean literales o simbólicos, que constituyen el discurso narrativo y de la forma en que éstos adquieren figura a través de las estructuras narrativas<sup>22</sup>.

Debemos insistir en considerar el discurso como una organización holística, es decir, como un producto orgánico de significación y sentido cuyos elementos significantes interactúan en una relación

---

<sup>22</sup> En relación a esto, Gumpel retoma a Ingarden para señalar que un poema no entrega una presentación “genuina” de los objetos ficcionales porque carece de la continuidad progresiva que proporciona la conformación de una trama. Entendemos “genuino” en el sentido de adecuación de la representación mimética. (Gumpel, Liselotte, *Metaphor Reexamined: a Non-Aristotelian Perspective*, p. 133)

interna de semejanza (isotopía) que produce una metáfora-discurso. El mismo Ricoeur en su texto *Freud: una interpretación de la cultura* establece un paralelo entre las zonas de emergencia del símbolo en los ámbitos del mito, lo onírico y la imaginación poética (18). Los dos primeros, señala Ricoeur, requieren un analista que revele el sentido oculto. El relato hace accesible el sueño. ¿Qué hace accesible el texto poético? ¿Qué hace accesible el texto narrativo? ¿Podríamos considerar que dado que un sueño es un producto psíquico con una significación y un sentido totales esta misma característica sería aplicable a un texto narrativo? ¿Puede el relato de sueño ser una metáfora total? ¿Puede un texto narrativo serlo? Julia Kristeva emparentó la metáfora y la metonimia con los procesos psicoanalíticos que Freud llamó desplazamientos o condensaciones en las que las pulsiones y los procesos primarios son el fundamento. Incluso intentó conectar sus teorías con la doctrina derivada de los Anagramas de Saussure. Esto nos lleva a considerar que no es conveniente realizar divisiones tajantes en la aproximación a la metáfora-discurso a riesgo de simplificar su estructura orgánica de significación y sentido que puede ser, en efecto, muy compleja.

Si el enunciado metafórico implica términos no metafóricos, con los que el término metafórico está en interacción, la tensión no se da en la proposición sino en el contexto (231). La desviación «es el impacto sobre la palabra de un fenómeno semántico que concierne a todo el enunciado, entonces habría que llamar metáfora a todo el enunciado cuando éste reporta un sentido nuevo y no sólo la desviación paradigmática que focaliza en una palabra el cambio de sentido de ese enunciado» (231). Esta reflexión de Ricoeur es aplicable al discurso, en particular, al narrativo donde la desviación semántica opera a lo largo del discurso narrativo y se focaliza sobre ciertos elementos significantes, como conceptos o símbolos, que son explicados o experimentados en términos de otros con los que guardan una relación interna de semejanza que el discurso narrativo establece mediante su sintaxis particular. Habría que llamar metáfora a todo el discurso siguiendo la misma lógica expuesta por Ricoeur. Un determinado efecto de sentido de todo el discurso con respecto a los símbolos focalizados y los contextos puestos en tensión gracias a una estructura narrativa es lo que configura

el significado y el sentido metafóricos de un discurso narrativo<sup>23</sup>. En relación a este funcionamiento es que podemos o no llamar a un discurso narrativo, metáfora-discurso.

### 2.3.3. Producción del significado e interpretación del sentido en una metáfora-discurso.

Según Ricoeur, si la metáfora pretende presentar una idea bajo el signo de otra más conocida, nos hallamos frente a un procedimiento tanto de combinación como de sustitución. En palabras de Jakobson: «el sentido de un signo es otro signo por el que puede traducirse... En todo caso sustituimos signos por signos» (cit. en Ricoeur 241). A partir de este comentario, Ricoeur acusa a Jakobson de intentar un monismo semiológico que minimiza la diferencia entre signo y discurso. Sin embargo, discrepamos de la opinión de Ricoeur porque sostenemos que el discurso puede considerarse una unidad de significación, es decir un signo, y no solamente un conjunto de unidades de significación. Esto también puede conceptualizarse en términos de una *Gestalt*<sup>24</sup> como se comentó en apartados anteriores. Pensamos que al igual que una palabra posee una significación más compleja que el conjunto de los significados de las letras que la forman, un discurso posee una significación más compleja que el conjunto de sus frases. En otras palabras, el discurso es una estructura de sentido, un fenómeno semántico que se actualiza en la conciencia de un lector y produce un excedente de sentido que reclama una interpretación.

<sup>23</sup> Ricoeur explica en *Tiempo y Narración I* que existe una doble relación entre las reglas de construcción de la trama y los términos de acción que constituye una relación de presuposición y de transformación. Sostiene que comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del “hacer” y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas. «La composición narrativa encuentra [que] la comprensión práctica reside en los recursos simbólicos del campo práctico. Este rasgo determinará qué aspectos del hacer, del poder-hacer y del saber-poder-hacer derivan de la transposición poética. Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente» (Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I*. p.119). De esta manera, observamos la propia intuición de Ricoeur sobre la forma en que los componentes de la trama dependen de los sistemas culturales, conceptuales o simbólicos, para significar.

<sup>24</sup> Ricoeur aborda un punto que guarda relación con el concepto de integridad cuando en *Tiempo y Narración I* se refiere a la cualidad que aporta la construcción del *mythos* (trama) sobre la *mimesis* cuando en la composición del poema trágico la primera logra el triunfo de la concordancia sobre la discordancia. También habrá que considerar que para Aristóteles, según Ricoeur, la actividad narrativa agrupa el drama, la epopeya y la historia. Para este estudio, consideramos al *mythos* (trama) como un elemento organizador de los acontecimientos (*mimesis*) que se pretenden narrar, su relación es inseparable para la concordancia de un texto narrativo. (Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I*. p.180-1) De hecho el propio Aristóteles, en la *Poética* afirma que: “La trama es la representación de la acción” (cit. Ricoeur 85), «lo que exige pensar juntos y definir recíprocamente la imitación o la representación de la acción y la disposición de los hechos. [...] Esta equivalencia excluye cualquier interpretación de la *mimesis* de Aristóteles en términos de copia, de réplica de lo idéntico. La imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama» (85).

En el Estudio VII de *La metáfora viva*, Ricoeur establece una distinción que nos parece fundamental: afirma que mientras el signo siempre se refiere a otro signo, el discurso se refiere al mundo, a uno real extralingüístico que es su referente (287). «La diferencia es semiótica; la referencia, semántica» (287). La intención de un discurso, señala Ricoeur, es irreductible a lo que en semiótica se llama significado. Por esa razón hemos abordado el problema de la interpretación del sentido en este trabajo ya que de esta manera buscamos evitar la simplificación semántica propia de las palabras y las frases. Coincidimos con Ricoeur en el sentido de que la semántica se ocupa de la frase que es la entidad última de significación. En cambio, para el discurso, será la hermenéutica la que permita determinar el sentido producido por la configuración particular de todos los elementos de significado que lo integren, independientemente de la existencia o no de un referente para esa unidad extensa de significación.

Ricoeur entiende como texto la producción del discurso como una obra (291). Definición que nosotros también aceptaremos. Plantea, asimismo, que «el discurso es la sede de un trabajo de composición, o de disposición que hace de un poema una totalidad irreductible a una simple suma de frases» (291). Característica que nosotros reconocimos claramente al hablar de textos narrativos. «Esta “disposición” obedece a reglas formales, a una codificación que no es de lengua, sino de discurso, y que hace de éste lo que llamamos poema o novela» (291). El sistema de codificación que Ricoeur refiere es precisamente el de los “géneros literarios” y finalmente señala el último elemento que a su parecer caracteriza un discurso literario, el estilo, que no es sino la singularización manifiesta del discurso<sup>25</sup>. Nosotros coincidimos totalmente con la caracterización propuesta por Ricoeur para identificar un discurso literario. Es sobre esta disposición, la

---

<sup>25</sup> Ricoeur explica a este respecto que: «En *La metáfora viva* he sostenido que la poesía, por su *mythos*, re-describe el mundo. De igual modo, diré en esta obra que el hacer narrativo resignifica el mundo en su dimensión temporal, en la medida en que narrar, recitar, es rehacer la acción según la invitación del poema. (La afirmación de Nelson Goodman, en *The Languages of Art*, de que las obras literarias hacen y rehacen continuamente el mundo, vale particularmente para las obras narrativas, en cuanto a que la poïesis de la construcción de la trama es un hacer que, además, descansa en el hacer. En ninguna parte es más apropiada la fórmula del primer capítulo de Goodman, *Reality remade*, así como su máxima; pensar las obras en términos de mundos y los mundos en términos de obras)» (Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I*. pp. 153-4). Nosotros agregamos a este comentario de Ricoeur sobre Goodman que su recomendación sólo es posible mediante la expresión metafórica que describe una experiencia o fenómeno en términos de otra u otro con el que guarda una relación interna de semejanza, por lo que ambos investigadores, se expresan también en términos metafóricos con respecto al discurso narrativo en cuanto a sus potencialidades internas y externas.

subordinación a un género literario y la producción de una entidad singular que el lector realiza el trabajo de interpretación y a partir de esta estructura surge el sentido de la metáfora-discurso.

La metáfora-discurso existe cuando el discurso narrativo refiere una experiencia vital, estética o ética en términos de otra con la que guarda una relación interna de semejanza y lo hace mediante una configuración particular de los elementos literarios significativos que es equivalente a la estructura sintáctica-semántica que da *figura* a una metáfora-frase. En el caso particular del discurso literario narrativo, dicha configuración se estructura a través de los recursos narrativos tales como los planos temporales, las configuraciones narratorias, actoriales y espaciales, entre otras dimensiones. Aunque todas las obras narrativas cuentan en su estructura con un nivel metafórico constituido por el conjunto de metáforas –lo que Ricoeur denomina “red metafórica”–, ello no constituye de manera inmediata y directa una metáfora-discurso. En nuestra opinión existen tres condiciones para que un discurso narrativo pueda constituir una metáfora-discurso:

- Generar un significado integral y holístico bajo la condición de indivisibilidad de la unidad lingüística discursiva (comprensión integral de los elementos de significado literales, simbólicos o metafóricos que constituyen la obra literaria)
- Construir un concepto metafórico (significado) con base en una estructura sintáctico-semántica y narrativa particulares.
- Producir un efecto de sentido que refiera una experiencia vital, estética o ética en términos de otra con la que guarda una relación interna de semejanza.

Siempre existen elementos de significado en un discurso pero la metáfora-discurso sólo generará significado metafórico gracias a su integridad funcional y holística. En este caso, entendemos la propuesta de Ricoeur sobre «la red de enunciados metafóricos»<sup>26</sup> como la articulación funcional y jerárquica de todos los

---

<sup>26</sup> «La red engendra lo que llamamos metáforas de raíz, metáforas que, por un lado, **tienen en poder de unir las metáforas parciales obtenidas de los diversos campos de la experiencia** y en esa forma asegurarles un cierto equilibrio. Por otro lado, tienen la habilidad de engendrar una diversidad conceptual, quiero decir, un número ilimitado de interpretaciones potenciales en el nivel conceptual» (77)

elementos o estructuras de significación presentes en el discurso literario que son organizadas por una estructura narrativa particular para revelar un significado y un sentido metafóricos sobre uno o varios conceptos. Entendemos entonces que los elementos de significado se integran en una estructura orgánica que genera un significado que no necesariamente corresponde la acumulación directa del significado de sus componentes sino que genera un excedente de sentido, en otras palabras, una *Gestalt* experiencial.

Durante la investigación realizada observamos que la mayoría de las obras narrativas que constituyen metáforas-discurso repiten las concepciones metafóricas aceptadas en la cultura mediante principios de metaforización convencionales. La construcción de una metáfora-discurso viva implica, en nuestra opinión, no un cambio en los principios de metaforización que son en realidad paradigmas culturales, puesto que ellos permiten la inteligibilidad de los significados y sentidos metafóricos propuestos en una obra literaria, sino una configuración sintáctica-semántica-narrativa que permita la reestructuración metafórica de los conceptos culturalmente aceptados de manera que el lector pueda percibir la experiencia de un fenómeno de una manera distinta de la habitual, es decir, en términos de otra experiencia con la que sostenga una relación interna de semejanza. La sintaxis discursiva estructurada mediante los recursos propiamente narrativos es la que proporciona la estructura metafórica novedosa pues permite la interacción y tensión de los significados literales e implícitos, la tensión contextual, la traslación de conceptos y la experiencia lingüística insólita. La sintaxis narrativa es el elemento esencial para la existencia de la metáfora-discurso.

La metáfora-discurso es esencialmente una metáfora estructural porque dota de significación a una configuración narrativa a la que hemos llamado antes *figura-discurso*. Esto ocurre porque la narrativa emplea esquemas de representación conceptuales que también son metafóricos. El espacio narrativo no es un espacio real sino una representación conceptual del espacio real. Este espacio narrativo es generalmente descrito con base en un *principio de metaforización espacial* que se fundamenta en la experiencia corporal dimensional (arriba-abajo, adelante-atrás, cerca-lejos, etc.). En otras palabras, poseemos un concepto natural del espacio

---

que empleamos para construir el espacio narrativo. El espacio narrativo es una representación metafórica de un espacio imaginario diegético. Es metafórico porque se experimenta en términos de un espacio real con el que guarda una relación dimensional de semejanza. Esta misma situación se presenta en el caso de la representación temporal dentro de la obra literaria. La dimensión temporal tampoco es real, lo que existe es una organización de frases que simula la experiencia humana del tiempo, una estructura que significa la temporalidad. La metáfora reside en que la experiencia temporal de la diégesis se experimenta en términos de la experiencia temporal humana porque la escritura provee de una estructura semejante a la concepción temporal natural, tanto física como cultural<sup>27</sup>.

La metáfora-discurso estructural abarca también al narrador y los personajes que intervienen en la configuración de la diégesis. Las voces, apariencias e incluso la corporeidad del narrador y los personajes son experimentadas como las voces, apariencias y corporeidad de los seres humanos con los que convivimos diariamente. Gracias al concepto de nuestra experiencia de vivir en el mundo real podemos comprender las representaciones lingüísticas-narrativas de estas mismas experiencias. El narrador y los personajes hablan con una estructura semejante a la que emplea la gente real cuando habla. No obstante sus palabras son sólo escritura. Cuando decimos que “el narrador dijo”, en realidad empleamos una metáfora estructural que nos permite leer esta frase en términos de la experiencia real de decir algo. En suma, la configuración de una obra literaria se hace inteligible gracias a que opera como una metáfora estructural que es en realidad una *Gestalt* experiencial. Ella permite al lector experimentar la lectura en términos de su experiencia vital con la que guarda una relación interna de semejanza. Esta *Gestalt* experiencial, aunque puede ser descompuesta en elementos analizables, sólo en conjunto obtiene su significación y sentido totales. La noción que establecimos de *figura-discurso* es la estructura producida por la organización de los componentes sintácticos, semánticos, semióticos y narrativos del discurso.

---

<sup>27</sup> Gumpel subraya en relación a la configuración temporal que: «Concretization is time incarnate. As a processing of the construct, concretization proceeds in phases that synchronize the continuity of decoding with the encoded sequence of a work» (Gumpel, Liselotte, *Metaphor Reexamined: a Non-Aristotelian Perspective*, p. 139) )

El significado de la metáfora-discurso se dará entonces, al igual que en la metáfora-frase, mediante la suspensión de la referencia del discurso descriptivo para desplegar posteriormente su denotación de segundo rango (293) donde ciertos aspectos serán enfatizados por el principio de metaforización que rija a la metáfora-discurso, mientras otros permanecerán ocultos. La develación del sentido de la metáfora-discurso está supeditada al procedimiento hermenéutico que interprete la obra literaria.

#### **2.3.4. Definición y comprensión: la dimensión semántica de la metáfora-discurso.**

Como señalamos, comprender un dominio de experiencia en términos de otro, requiere de transacciones de significado entre dominios y no sólo entre conceptos aislados. Lo importante ahora es definir qué es un dominio de experiencia básico. Éste lo definiremos como una experiencia estructurada por un sistema coherente de organización con base en las experiencias naturales del ser humano, como la experiencia dimensional u orientacional. Este tipo de experiencias se originan en:

- Nuestro cuerpo (aparato perceptual y motor, capacidades mentales, configuración emocional, etc.)
- Nuestra interacción con el medio ambiente físico (moverse, manipular objetos, comer, etc.)
- Nuestra interacción con otros individuos pertenecientes a nuestra cultura (en relaciones de tipo social, político, económico y religioso).

El sistema conceptual humano se fundamenta en nuestra experiencia del mundo. Tanto en lo referente a conceptos emergentes (arriba-abajo) como en metáforas que surgen de nuestra constante interacción con el ambiente físico y cultural (eventos como objetos, fenómenos como personas, etc.). En otras palabras, las metáforas que definen nuestra realidad son un producto de nuestra forma de ser y estar en el mundo. Según Heidegger, es una manera de encontrarse entre las cosas (*Befindlichkeit*)<sup>28</sup>. La metáfora a diferencia de la definición no busca enunciar las propiedades inherentes que permiten la aplicación prácticamente inequívoca

---

<sup>28</sup> Heidegger, H. *L'Être et le Temps*, p.29 Estado de ánimo o de salud (La traducción es mía).

de un concepto a una determinada situación. No busca la objetividad. Un ejemplo típico lo hallamos en el concepto «amor» cuya definición de diccionario lo asocia a sus propiedades inherentes como: afecto, deseo sexual, ternura, etc. Sin embargo, para la mayoría de las personas la comprensión del concepto es metafórica ya que esta experiencia se entiende en términos de otras con las que guarda una relación interna de semejanza. El amor se entiende subjetivamente como camino, locura, guerra, fortuna, salud, etc. (120). El discurso literario tampoco pretende la objetividad en su significación o sentido. Las dimensiones que lo conforman pueden enfatizar ciertas propiedades y ocultar otras. Por ejemplo, en el espacio de la diégesis el discurso favorecerá ciertos aspectos que el autor consciente o inconscientemente desea resaltar al tiempo que oculta otros. Esta característica de destacar o no determinadas propiedades es una característica típica de una metáfora-discurso. En el texto narrativo, el lector nunca accede a un espacio “objetivo” sino a la experiencia mediatizada de un concepto de espacio que puede ser o no prototípica. Todas las dimensiones de una metáfora-discurso pueden ser metaforizadas de acuerdo a un principio de metaforización prototípico o paradigmático. Así un objeto o evento diegético es experimentado en términos de una experiencia prototípica o paradigmática que puede ser un concepto emergente o cultural. De esta manera, la *Gestalt* experiencial del discurso narrativo surge de la superposición e interacción de diferentes dominios de experiencia. La metáfora-discurso en el discurso literario narrativo surge de la superposición de los dominios emergentes, aquellos que derivan de las experiencias corporales (espacio, tiempo, diálogo, etc.) y los dominios culturales, aquellos que derivan de las experiencias sociales de los individuos (conceptos políticos, económicos, sociales, religiosos, etc.). Como podemos observar, la metáfora-discurso del discurso literario narrativo es una *Gestalt* experiencial muy compleja donde tiene lugar la interacción de variados dominios conceptuales que quizás sólo compartan algunas características o propiedades de un prototipo o paradigma pero éstas son suficientes para producir una semejanza interna que posibilite una metáfora o un proceso de metaforización.

### **2.3.5. La doble vía de la metáfora.**

Philip Wheelwright en su libro *Metaphor and Reality*, afirma que estamos tan habituados a pensar que existe un “mundo real” en función del movimiento de las cosas y las fuerzas que las impulsan que es difícil encontrar palabras para explicar los términos en que la religión, el mito, el arte o la filosofía consideran lo genuino o real. Wheelwright cita un ejemplo de un relato budista Zen japonés donde un estudiante pregunta a su maestro cuál es la verdadera naturaleza de Buda y el maestro contesta: «la rama en flor de un ciruelo»<sup>29</sup>(155). El discípulo piensa que el maestro no le ha escuchado y pregunta de nuevo. El maestro replica: «Un pez rosado con aletas doradas que nada con desenfado a través del mar azul»<sup>30</sup>(156). El estudiante confundido pregunta a su mentor: « ¿No quiere su señoría decirme cuál es la naturaleza de Buda?». Este último contesta: «La luna llena fría y silente en el cielo nocturno que torna la oscura pradera en plata»<sup>31</sup> (156). El propósito de la evasión del maestro era forzar a su confundido discípulo a abrir los ojos, la mente y el corazón para captar la realidad de una manera más intensa y vital (156). Pensamos que esa es la finalidad de cualquier metáfora. En el caso concreto de la metáfora-discurso en la narrativa, la captación de esta «realidad» más intensa y poderosa se logra a través de las estructuras narrativas en combinación con el sistema simbólico y conceptual que sustenta a toda obra artística.

En párrafos anteriores, ya habíamos abordado el carácter metafórico que poseen las estructuras narrativas ahora intentaremos mostrar cómo estos elementos se combinan con el sistema simbólico que sustenta cualquier obra literaria para producir el significado total de una metáfora-discurso. Para ello, me referiré al estudio de Wheelwright sobre lo que él llama las dos vías de la metáfora. Este especialista afirma que la esencia de la metáfora no reside en ninguna regla gramatical sino en su cualidad semántica de transformación y describe este proceso de transmutación como *movimiento semántico*. Su propuesta proviene de la idea implícita en el mismo término «metáfora» que a su vez deriva de la palabra «phora» que significa movimiento. El proceso metafórico como *movimiento semántico* involucra, según Wheelwright, los actos de

<sup>29</sup> La traducción es mía. “*The blossoming branch of a plum tree*”.

<sup>30</sup> La traducción es mía. “*A pink fish with golden fins swimming idly through the blue sea*”.

<sup>31</sup> La traducción es mía. “*The full moon cold and silent in the night sky, turning the dark meadow to silver*”.

extensión y combinación de significados. Estas operaciones, señala, son más eficientes cuando ocurren juntas. La contribución de cada una de ellas en la producción de una metáfora la distingue mediante los términos «epífora» y «dífora». A la primera operación atribuye el efecto de extensión de significado por medio de la comparación, es decir, de la enunciación de una relación semejanza. Al segundo, atribuye la creación de un significado nuevo mediante operaciones de yuxtaposición y síntesis.

La epífora, señala Wheelwright de acuerdo con Aristóteles, expresa una similaridad entre algo bien conocido o al menos más concreto que llama vehículo semántico, y algo, que aunque pueda ser más complejo o en apariencia muy distinto, es menos conocido o poco comprendido a lo que denomina contenido semántico que requiere ser explicado lingüísticamente. De esta manera, la epífora provee de una imagen o noción vehicular que permite comprender el contenido semántico, básicamente conceptual. Es importante destacar que aunque la epífora implica una operación de comparación que presupone una relación de semejanza entre el vehículo y el contenido ésta no tiene por qué ser evidente o explícita. De hecho, agrega Wheelwright, si esto fuera así, la metáfora carecería de cualquier innovación. Las mejores metáforas, las más frescas, subraya, son aquellas que detectan las similitudes entre entidades disímiles (71-74). Un vehículo semántico podría ser cualquier estructura de significación que pudiera aportar este movimiento semántico. Dicho vehículo no tiene porque estar limitado a una palabra o a un concepto. Pensamos que la estructura narrativa puede proveer un vehículo porque muestra una relación de semejanza con una entidad real de contenido. El espacio diegético es una entidad de contenido semántico y su imagen se realiza a través de una estructura lingüística de representación del espacio real que constituye un vehículo semántico porque genera significación y sentido. De esta manera, las estructuras narrativas pueden considerarse vehículos de los contenidos diegéticos, y de esta manera cumplir con la función de extensión de la metáfora-discurso.

La otra vía de la metáfora que señala Wheelwright se refiere a la dífora cuyo significado proviene de «phora» movimiento y «dia» a través. Esta operación semántica se refiere al movimiento que implica la superposición de los sistemas conceptuales que forman parte del contenido simbólico de un texto. Esto,

explica Wheelwright, es más evidente en el arte pictórico y en la música. En ambos casos las múltiples dimensiones que componen la obra se superponen para crear un significado combinado (78-82). Un ejemplo que encontramos bastante ilustrativo es el que provee la música de jazz donde la melodía ofrece una base para que el músico desarrolle algún tipo de improvisación que es básicamente *blue notes*, síncopas, ritmos múltiples, *vibratos* y *glissandos*. Todos estos elementos son distinguibles en una pieza de jazz, poseen una significación independiente pero la significación total de la pieza es el producto de su combinación. Este tipo de estructura estratificada ha sido ampliamente analizado por Roman Ingarden. Para el caso de la metáfora-discurso, la estructura conceptual multidimensional de un texto es fundamental para la creación de nuevos significados porque contrasta o yuxtapone significados conceptuales semejantes o no creando una nueva significación a través de su síntesis donde la impertinencia semántica es derrotada y los viejos significados ceden resistiendo a los nuevos. Todo texto se sustentará en un sistema conceptual cultural que puede ser en gran parte simbólico. El movimiento diafórico permite experimentar o comprender un concepto en términos de un símbolo, una imagen u otro concepto con el que guarde una relación interna de semejanza gracias a una operación de yuxtaposición o superposición semántica, y por lo tanto, generar una nueva significación y sentido.

En resumen, la metáfora-discurso de un texto narrativo presentará una doble dimensión: una epifórica y otra diafórica. La diferencia de esta noción con la propuesta ricoeuriana sobre la “red de enunciados metafóricos” es que establece procedimientos lingüísticos y semánticos específicos por medio de los cuales se generan un significado y sentido metafóricos<sup>32</sup>. La dimensión epifórica de la metáfora-discurso es la

---

<sup>32</sup> Ricoeur realizó una aproximación sobre este punto al referirse en *La teoría de la interpretación* a los trabajos de Wheelwright cuando reconoció la necesidad de organizar jerárquicamente la red de intersignificaciones provista por los enunciados metafóricos: «Hay un segundo aspecto de la función metafórica que también tiende a acercarla a los símbolos. **Más allá de constituir una red, un grupo de metáforas presenta una constitución jerárquica original**, como Philip Wheelwright lo ha puntualizado en sus trabajos sobre la metáfora, *The Burning Fountain* y, especialmente, *Metaphor and Reality*. Es posible describir el juego metafórico en diversos niveles de organización, lo que depende de si consideramos a las metáforas en oraciones aisladas, o como subyacentes de un poema dado, o como las metáforas predominantes de un poeta, o las metáforas típicas de una comunidad lingüística o de una cultura en particular» (78) (Las negritas son mías).

experiencia de la diégesis narrativa en términos de la experiencia real humana –el tiempo, el espacio, la sociedad, la cultura– a través de un vehículo semántico conformado por la estructura narrativa lingüística. En este sentido, toda obra narrativa por su misma estructura configurará la dimensión epifórica de una metáfora-discurso.

La segunda dimensión de la metáfora-discurso es la diafórica que genera nuevos significados como producto de la superposición o yuxtaposición de los sistemas conceptuales emergentes o culturales que configuran las dimensiones semántica, semiótica y simbólica de un texto literario. En esta operación de intercambio de significados conceptuales, algunos significados se verán acentuados mientras otros se ocultarán o bien ocuparán una posición secundaria. La dimensión diafórica de la metáfora-discurso permite conceptualizar una experiencia o un sistema de conceptos en términos de otros con los que guarden una relación interna de semejanza que puede no ser exhaustiva. En nuestro caso de estudio pudimos observar que la metáfora-discurso de las tres novelas analizadas se centraba en representar la experiencia de la enfermedad en la diégesis en términos de otra experiencia o sistema conceptual con el que guardaba una relación interna de semejanza que podía ser directa o indirecta. El sistema conceptual indirecto fue referido a través de un sistema simbólico del mal. La enfermedad se experimentaba como un mal pero ese significado se manifestaba en forma indirecta o de segundo rango a través de símbolos que aludían a la experiencia del mal según señala Ricoeur. Gracias a esta superposición y yuxtaposición del sistema conceptual de la enfermedad con el del mal, la metáfora-discurso logra generar nuevas significaciones y sentidos sobre la experiencia de la enfermedad en la cultura occidental que es el paradigma que sustenta estas novelas.

Por otra parte es importante señalar que la comprensión de una metáfora es siempre un acto de interpretación que depende del sistema cultural al que pertenezca un lector. Un caso bien conocido fue la interpretación de *Pedro Páramo* que realizaron los lectores japoneses en el momento de su aparición en japonés. La cultura japonesa posee una concepción distinta a la occidental con respecto a los fantasmas y por supuesto, de las connotaciones derivadas de las religiones judeocristianas. La experiencia de lo sobrenatural

es inteligible a la mayoría de los seres humanos pero esto no implica que universal y de hecho, esta comprensión varía en cada cultura (117-118). Nuestro estudio sostiene que los principios de metaforización de la enfermedad obedecen a su comprensión en términos de la experiencia del mal en los dominios naturales de la vida humana. Ello dentro del marco de la cultura occidental y la religión judeocristiana.

La enfermedad es un concepto que a lo largo de la historia se ha metaforizado con respecto a otras experiencias vitales, algunas emergentes y otras culturales. Las metáforas de la enfermedad han sido el resultado de la superposición de este concepto con otros con los que comparte propiedades. Esta práctica permitió generar explicaciones sobre la experiencia de la enfermedad en términos de esas otras experiencias con las que guarda una relación interna de semejanza. Es evidente que la semejanza entre la enfermedad y esos otros conceptos no es absoluta y que estas metáforas se diseñaron para destacar un aspecto de la enfermedad específico al mismo tiempo que ocultaban otros tanto de la enfermedad como del concepto que la metaforizaba. También es importante no perder de vista que los principios de metaforización que originaron estas metáforas son producto de una elección particular destinada a proporcionar una explicación útil dentro de su contexto histórico y social por lo tanto siempre serán explicaciones subjetivas, parciales y temporales. En el capítulo siguiente revisaremos algunas de estas persistentes metáforas de la enfermedad y a continuación examinaremos el poderoso sistema cultural del mal que en occidente ha proporcionado un prototipo o paradigma recurrente para la metaforización de la enfermedad.

### Capítulo 3. Las metáforas de la enfermedad.

Todos los seres vivos enfrentan de manera cotidiana el evento de la enfermedad, sin embargo, mientras que para los seres vegetales o los animales inferiores se trata de un suceso tan natural como el mismo fenómeno de la vida, el hombre lo ha revestido de significación. Quizás debido a una congénita necesidad de hallar en lo que lo rodea un sentido trascendente, un origen o una finalidad. La enfermedad para el ser humano es, ha sido y probablemente continúe siendo un evento que no logra explicar en su totalidad aun a pesar de los fabulosos avances de la ciencia; y es gracias a este enigma que le rodea, a este aspecto inaprehensible de su realidad, que los seres humanos le atribuimos connotaciones metafóricas. En este capítulo abordaremos el trabajo de tres investigadores sobre la interpretación metafórica de la enfermedad y de ésta como expresión del mal.

#### 3.1. Michel Foucault: Historia y usos sociales de la enfermedad y la locura.

Michel Foucault en su célebre libro, *Historia de la locura en la época clásica*, realiza un estudio sobre el rol de la enfermedad en la sociedad occidental a partir del final de la Edad Media. El investigador señala que al final de este periodo histórico desaparece la lepra de las sociedades occidentales, sin embargo, durante los siglos XIV al XVII, estas mismas sociedades reclamarán «una nueva encarnación del mal, una mueca distinta del miedo, una magia renovada de purificación y exclusión» (13). La existencia del leproso manifestaba a Dios, puesto que la enfermedad era la marca tanto de la cólera como de la bondad divina:

Amigo mío –dice el ritual de la iglesia de Vienne–, le place a Nuestro Señor que hayas sido infectado con esta enfermedad, y te hace Nuestro Señor una gran gracia, al quererte castigar por los males que has hecho en este mundo [...] Y aunque seas separado de la Iglesia y de la compañía de los Santos, sin embargo, no estás separado de la gracia de Dios (17).

El leproso será sometido a la exclusión como una forma de salvación. Desaparecido el leproso, las estructuras de exclusión persistirán y se aplicarán a los pobres, a los vagabundos, a los delincuentes y a los locos. «Con un sentido completamente nuevo, y en una cultura muy distinta, las formas subsistirán,

esencialmente esta forma considerable de separación rigurosa que es la exclusión social, pero reintegración espiritual» (18).

Al terminar el siglo XV, surgen epidemias de enfermedades venéreas. Sin embargo, no serán estas enfermedades las que desempeñarán en el mundo clásico el papel que tenía la lepra en el mundo medieval, ya que los enfermos serán acogidos en los hospitales y no excluidos de atención. El fenómeno que despertará los miedos seculares, será la locura que promoverá el mismo afán de separación, exclusión, purificación que la lepra. En el Renacimiento surgirán las figuras imaginarias de la *Nef des Fous*, el *Blauwe Schute* de Van Oestvoren (1413), el *Narrenschiff* de Brandt (1497) y de la obra de Josse Bade, *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (1498), las naves de los locos (20-21).

Foucault indica que de estas naves, el *Narrenschiff* fue el único que tuvo existencia real. Los locos vivían una existencia errante y vagabundeaban por campos y ciudades. No obstante, en la mayor parte de las ciudades europeas existió durante la Edad Media y el Renacimiento un lugar de detención para los “insensatos”. Ejemplos de ello fueron el *Châtelet de Melun*, la Torre de los locos de Caen, o las *Narrtürmer* alemanas en las puertas de Lübeck y Hamburgo. Así pues, las ciudades se hacían cargo de los locos que se hallaban entre sus ciudadanos aunque a veces eran azotados públicamente o perseguidos por diversión (23-4).

No obstante, la configuración imaginaria o real de la partida de las naves de los locos implicaba un exilio ritual. El agua se lleva al loco pero a la vez lo purifica. «La navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. Hacia el otro mundo es adonde parte el loco en su loca barquilla; es del otro mundo de donde viene cuando desembarca» (25). Encerrado en un navío el loco está paradójicamente prisionero en la más libre de las rutas (26). En tierra, debía permanecer en una situación liminar porque se le encerraba en las puertas de la ciudad, era retenido en los lugares de paso, en el umbral, en el interior del exterior. Posición, subraya Foucault, altamente simbólica que persiste hasta nuestros días «con sólo que admitamos que la fortaleza de antaño se ha convertido en el castillo de nuestra conciencia» (25).

A finales del siglo XVI, De Lancre acusa al mar de provocar la vocación demoníaca y ya en la época clásica se hace costumbre explicar la melancolía inglesa por la influencia del clima marino: el frío, la inestabilidad del clima, la humedad, se piensa, predisponen a la locura. Comienza a afianzarse la idea de que la locura no es sino la manifestación de un elemento oscuro y acuático, desorden y caos en movimiento (27). Tal como un barco es inestable, la locura y el loco son ambiguos, amenazadores y ridículos.

Hasta la segunda mitad del siglo XV, o un poco más, reina sólo el tema de la muerte. El fin del mundo se muestra claro bajo los rasgos de la peste y la guerra. La sensatez denunciará la locura del mundo y la proximidad de la muerte. En los últimos años del siglo, Bosco compone su *Nave de los locos* y el *Elogio de la locura* es de 1509. La locura muestra en estas obras una fuerza primitiva de revelación, donde lo onírico se torna real, la ilusión se precipita y el mundo queda presa de la inquietud. Según Foucault, la tradición humanista de Brant y Erasmo atrapa a la locura en el universo del discurso, que la refina y la desarma. Inicia la sospecha de que todo hombre está sometido a la locura, en tanto experiencia que lo confronta con su moral, las reglas de su propia naturaleza y de su verdad. Es entonces cuando la conciencia crítica de la locura, opina Foucault, encontró más relieve:

La experiencia trágica y cósmica de la locura se ha encontrado disfrazada por los privilegios exclusivos de una conciencia crítica. Por ello la experiencia clásica y a través de ella la experiencia moderna de la locura, no puede ser considerada como una figura total, que así llegaría finalmente a su verdad positiva; es una figura fragmentaria la que falazmente se presenta como exhaustiva; es un conjunto desequilibrado por lo que le falta, es decir, por todo lo que oculta. Bajo la conciencia crítica de la locura y sus formas filosóficas o científicas, morales o médicas, no ha dejado de velar una sorda conciencia trágica (51).

El tema cristiano de que el mundo es locura a los ojos de Dios resurge en el siglo XVI. Brilla la Epístola de los Corintios: «Como si estuviera loco hablo» (cit. en Foucault 55). La locura comienza a existir por relatividad a la razón, sin embargo, ambas se integran, siendo la locura una forma secreta y paradójica de la

razón. (53-7). Otra forma que asume la locura es la de la pasión desesperada. El amor engañado o perdido no tiene otra salida que la demencia (65). No obstante, cuando el objeto de amor existió, el loco amor se consideraba más amor que locura; al perderlo el individuo cae en el vacío del delirio.

Son innumerables las formas que adquiere el delirio o la sinrazón, todas ellas se exponen a la imaginación humana y en su territorio «son puestos en tela de juicio los valores de otro tiempo, de otro arte, de una moral, pero donde se reflejan también mezcladas y enturbiadas, extrañamente comprometidas las unas con las otras en una quimera común, todas las formas, aun las más distantes, de la imaginación humana» (Foucault 64).

Durante la época clásica, la locura será reducida al silencio. Descartes la relaciona con el sueño y con todas las formas del error (75). En el siglo XVII, ocurre un proceso de desacralización de la locura y los enfermos no hallarán hospitalidad sino entre las paredes de un hospital, al lado de todo tipo de miserables. Esta será una medida de saneamiento. Ahora la locura no gozará de ninguna gloria y se trata de combatir su holgazanería y volver a los pobres y a los locos útiles al público (100-1). «El orden de los Estados no tolera ya el desorden de los corazones» (119) y la moral será administrada del mismo modo que el comercio o la economía. Esta situación prevalecerá hasta finales del siglo XVIII.

Los siglos XVII y XVIII encierran la locura bajo los títulos de depravación o libertinaje. La desconocen como enfermedad y la tratan como un problema moral (176). Posteriormente, en el siglo XIX, cuando se optará por internar en el hospital al hombre sin razón como un acto terapéutico destinado a curar al enfermo, se hará por la persistencia del racionalismo clásico (210-11). Esto es lo que en ese momento se llamó “locura moral” que se surge sobre una mala voluntad o un error ético. Durante la Edad Media, y gran parte del Renacimiento, la locura se ligó al Mal en forma de trascendencia imaginaria, pero en adelante se comunicaría con él a través de medios más secretos de la elección individual y de la mala intención. A partir de la época clásica, locura y crimen no se excluyen (214). Por otra parte, la locura, afirma Foucault, se halla exactamente en el punto de contacto entre lo onírico y lo erróneo. Con el error tiene en común la no-verdad y

lo arbitrario. Con el sueño, lo que Foucault llama el montaje de las imágenes y los fantasmas que afirman lo falso. Para el pensamiento y la poesía del siglo XIX,

lo que la locura dice de sí misma es también lo que dice el sueño en el desorden de sus imágenes: una verdad del hombre muy arcaica y muy próxima, y muy silenciosa, y muy amenazante: una verdad debajo de toda verdad, la más cercana del nacimiento de la subjetividad, y la más extendida al ras de las cosas; una verdad que es el profundo retiro de la individualidad del hombre y la forma incoativa del cosmos (Foucault, *Historia de la locura en la época clásica vol. II* 271)

El siglo XIX preparó la sustitución de la estructura binaria clásica de la sinrazón –verdad y error, mundo y fantasma, ser y no-ser, día y noche– por una estructura antropológica de tres términos –el hombre, su locura y su verdad– (279).

El loco ya no es un insensato, es un alineado en la forma moderna de la enfermedad. En él coexisten su verdad y lo contrario de su verdad; es él mismo y otro. Está atrapado entre la objetividad de lo verdadero y la verdadera subjetividad; «sólo entrega lo que quiere dar; es inocente porque no es lo que es; es culpable de ser lo que no es» (288). En el mundo moderno, el hombre y el loco están sólidamente ligados por una verdad recíproca e incompatible. En nuestra época, afirma Foucault, el hombre no tiene verdad más que en el enigma del loco que él mismo es y no es (289). Para nosotros, la locura del hombre moderno se expresa en la coexistencia de sus contradicciones, como una metáfora «Aíx es, no es, es como» un loco.

El ser humano no se caracteriza por cierta relación con la verdad; sino que guarda como si le perteneciera por derecho propio, a la vez manifiesta y oculta, una verdad (290).

### **3.2. Susan Sontag: La enfermedad y sus metáforas**

La metáfora permite, como lo señaló Aristóteles en sus trabajos y más tarde muchos otros especialistas, explicar un fenómeno con mayor vivacidad, ya que no tropieza con los límites de nuestra realidad percibida,

sino que proyecta la comprensión de la realidad extralingüística a la realidad intralingüística, y enraíza en la percepción subjetiva para enlazarse con la realidad objetiva. La enfermedad ofrece un territorio indomeñado por el hombre, y como todo territorio desconocido necesita ser captada a través de la conceptualización, aprehendida a través de la metáfora y dominada mediante el lenguaje. Sólo un proceso como éste permite comprender lo incomprensible, defendernos ante el terror de lo inexplicable, y peor aún, de lo incontrolable.

Susan Sontag en su célebre libro, *La enfermedad y sus metáforas*, incursiona en el estudio de dos enfermedades estigmatizadoras: la tuberculosis y el cáncer. La escritora, motivada por su batalla personal contra el cáncer, indaga en las fuentes de nuestro pensamiento general sobre el origen, el efecto y la finalidad de enfermedad. Elige dos males cuya naturaleza en principio misteriosa contribuyeron a la proliferación de metáforas sobre ellos.

El trabajo de Sontag funciona en forma inversa al mío, ya que su intención es desarticular el uso de la enfermedad como metáfora o figura. Pretende demostrar que la enfermedad no es una metáfora, y que para fines prácticos, la forma más conveniente de enfrentarla es precisamente eliminar el pensamiento metafórico que surge de ella. Aunque estoy de acuerdo con que se establezca una distinción tajante entre lo que de hecho es una enfermedad y lo que es una metáfora de la enfermedad, mi trabajo intenta indagar sobre los procesos de construcción de dichas metáforas, y de manera secundaria, en la “utilidad” cultural que éstas aportan a la sociedad. En este sentido el estudio de Sontag me resulta fundamental porque en él explica muchas de las modalidades que adopta una enfermedad metaforizada, y con base en ellas, he elaborado un catálogo cuyas características, según observaremos más adelante, no son exclusivas de la tuberculosis o el cáncer, sino que es posible identificarlas en la metaforización de otras enfermedades como la sífilis, el sida o la locura, que es la que nos ocupa en este estudio.

### **3.2.1. La dinámica de la sustitución metafórica.**

En este apartado, abordo algunos conceptos fundacionales del estudio de la metáfora con el propósito de revisar el catálogo de metaforizaciones de la enfermedad que propongo con base en el ensayo de Sontag. Para dar inicio al análisis es necesario recordar la noción fundacional de la metáfora que proporciona Aristóteles, quien la consideró un proceso por el cual era posible designar una cosa por el nombre de otra. Dicha operación involucra sustituciones y desplazamientos de sentido y significado que obedecen a cierta lógica. Descubrir y entender dicha lógica es la tarea del interlocutor. El filósofo griego insistía en que la cualidad específica del uso metafórico del lenguaje es su capacidad para comunicar una idea a través de otra con la que sostuviera una relación de algún tipo, pero que informara con mayor viveza. En otras palabras, el término metafórico debía poseer, al menos en teoría, la facultad de mostrar y descubrir ante los ojos las cualidades inconspicuas que el lenguaje ordinario dejaba veladas o era insuficiente para revelar.

En sus estudios, Aristóteles opuso la retórica a la poesía. Sostuvo que la primera busca la persuasión y la prueba mientras que la segunda, produce la purificación de las pasiones del terror y de la compasión. En su *Poética* estableció claramente que la poesía no pretende probar absolutamente nada; su finalidad es mimética, su objetivo es componer una representación esencial de las acciones humanas. Su característica peculiar es decir la verdad por medio de la ficción, de la fábula, del *mythos* trágico (Ricoeur, *La metáfora viva* 20). Por lo tanto, la *verdad* de la que habla Aristóteles no puede ser entendida en los términos verificativos propios de las ciencias, sino que alude a un proceso catártico que se verifica en la tríada *poiêsis-mimêsis-catharsis* y que se inscribe exclusivamente en el mundo de la poesía. Si la poesía, a través de la metáfora también comunica una *verdad*, podemos pensar que no se halla del todo alejada de las funciones de la retórica o en todo caso, las imita: *como si fuera verdad*.

El hecho de que la metáfora oscile entre los campos de la retórica y la poesía ofrece la posibilidad de que un individuo suponga como prueba verosímil aquello que en realidad es solamente mimético y/o catártico. Esto explicaría por qué una situación ficticia es tomada por auténtica, aunque no lo sea. Quizás la persona aludida no pueda distinguir la intencionalidad en un primer momento, y aquello que es fingido se

creo verdadero, en el sentido de la lógica filosófica. En el caso de la enfermedad, la representación metafórica ocupa el lugar de la prueba “científica”. Sontag insiste en este punto porque si cualquier representación metafórica persuade como prueba, sería muy difícil distinguir sus límites, si es que los tiene.

Si la representación metafórica es capaz de reemplazar o significar un hecho, nos hallamos ante un fenómeno de sustitución metafórica. Como lo señalaba Aristóteles, «La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designe otra, en una traslación de género, o de especie a especie, o según una analogía» (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 21) Sin embargo, la operación es dinámica y por lo tanto, Aristóteles define la metáfora –el proceso de metaforización– en términos de movimiento y emplea el término *epífora*, que describe como una especie de desplazamiento *desde... hacia...* De esta forma, la palabra metáfora se aplica a toda transposición de términos. (Ricoeur, *La metáfora viva* 26) A este respecto, Paul Ricoeur señala en *La metáfora viva* que la metáfora no produce un orden nuevo sino que introduce desviaciones en uno existente. Así pues, el fenómeno de la enfermedad se traslada a otros órdenes, se desvía del género estrictamente fisiológico y se lleva a otros órdenes afectivos, morales, psicológicos, entre otros.

Esta última idea me parece central para la comprensión de la creación o la re-creación de nuestra concepción del mundo porque la metáfora modela su orden y se presenta al individuo como la vía del descubrimiento no sólo de los significados sino de la posibilidad de hacer inteligibles los procesos por los que opera dicho orden. Si el discurso sobre la enfermedad enuncia o dice cómo es la enfermedad, en ambos casos opera el poder metafórico. La enfermedad, vista como estado o como proceso difícilmente puede ser descrita en términos corrientes fuera de la terminología médica que es el orden genérico al que pertenece en primera instancia y de manera más objetiva. Sin embargo, la enfermedad afecta todos los aspectos de la vida y no puede confinarse al lenguaje médico para su comprensión, de ahí, que sobre este nombre se ejecuten las metaforizaciones que señala Sontag. Las metaforizaciones permiten la aprehensión del fenómeno, su inserción en los diversos órdenes y géneros que afecta. Esta es la razón por la cual encontramos la

desviación, la sustitución y la trasgresión categorial aplicadas al término, pero no sólo aplican a nivel palabra (nombre) sino que su poder significativo se amplía al discurso.

La metáfora por analogía lleva a ver dos cosas en una o bien a una cosa como otra. Su sentido traslaticio proviene de otra parte y siempre es posible determinar el terreno de donde procede su metáfora (*La metáfora viva* 29). De hecho la dinámica de metaforización puede llegar a ser tan compleja que no sólo se vea una cosa como otra, sino como muchas otras simultáneamente. Esto lo podemos observar en los apartados subsecuentes en los que reviso algunas de las metaforizaciones más aceptadas y difundidas sobre la enfermedad a partir del siglo XIX y que conforman el origen de nuestras metáforas actuales.

### **3.2.2. La enfermedad como metáfora de la pasión.**

Una de las metaforizaciones frecuentes de la enfermedad es aquella que se refiere a que ésta es la manifestación de una pasión, sea la expresión de un sentimiento, apetito o afición vehemente hacia algo; una perturbación o afecto desordenado del ánimo, o bien, una tristeza, depresión o desconsuelo extraordinarios. En esta metaforización, la enfermedad es el síntoma de la afectación sentimental, y por lo tanto es intercambiable con ella, como afirmaba Aristóteles, nos instruye y enseña a través del género. En este caso el género se refiere a las pasiones, y a la enfermedad como signo sustituto de todas ellas.

No obstante, Sontag afirma que entre los usos metafóricos de la enfermedad se considera que no es sólo su expresión sino también la represión de una pasión la que puede originar la enfermedad. Por otra parte y debido a la dinámica metafórica, es intercambiable con ésta, por lo tanto, es la enfermedad misma. Señala el caso particular de la metáfora sobre el cáncer al que se atribuye la manifestación de sentimientos violentos reprimidos en un individuo, como la rabia, o bien, a la resignación producida por la frustración de la expresión de un determinado sentimiento.

La teoría de que las emociones son causa de enfermedades todavía se encuentra en boga. Durante los siglos XVI y XVIII se creía fervientemente que “al hombre feliz la peste no le toca”. Hoy en día se sabe que

las afecciones influyen sobre las reacciones inmunológicas pero esto no significa que las emociones sean causantes de enfermedades, y peor aún que lo sean de enfermedades determinadas. Sin embargo, las mismas teorías que atribuyen las enfermedades a los estados de ánimo, también proclaman que su cura radica en la fuerza de voluntad de los pacientes. Esta explicación psicológica tergiversa la naturaleza real y objetiva de la enfermedad y la convierte en un “signo”<sup>1</sup> que es susceptible de interpretarse, en otras palabras, una metáfora. Además, según Sontag, la metaforización psicológica de la enfermedad promueve una forma de espiritualismo laico que pretende colocar al espíritu por encima de la materia, o bien, pretende despojar a la enfermedad de su esencia material para entender únicamente en su parte intelectual. Para algunos, dicha pretensión es tan sólo un recurso para enfrentar el hecho del poco o nulo control que se tiene sobre ciertas patologías.

Por otra parte, la enfermedad física resulta mucho menos interesante que la mental, de hecho, el pensamiento moderno se ha esforzado por ampliar la categoría de las enfermedades mentales, así como en señalar el papel decisivo de la voluntad en el proceso de la enfermedad. A la gente se le hace creer que se enferma porque –inconscientemente– eso es lo que quiere, y que por ello lo merece.

### **3.2.3. La enfermedad como metáfora de un ideal sensible.**

Sontag señala que durante el siglo XIX, la imagen saludable es ordinaria, en cambio la presencia lánguida, deprimida y vulnerable, producto de la enfermedad, concretamente el efecto de la tuberculosis, resulta interesante. Se atribuye a los enfermos una sensibilidad exaltada debida a la enfermedad, y surge un ideal de belleza femenina que asocia a la mujer enferma “cualidades” tales como la extrema esbeltez. Este ideal se prolongará hasta el siglo XXI como reflejo de la depresión, la sumisión y la vulnerabilidad. De hecho tristeza y tuberculosis se vuelven sinónimos.

---

<sup>1</sup>(Del lat. signum).1. m. Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro.2. m. Indicio, señal de algo. Hado o sino. Véase: Diccionario de la Real Academia.

La sensibilidad producida por la enfermedad también se asoció al carácter creativo. La tuberculosis afectó a muchos artistas, incluso se le llegó a identificar como fuente de su creatividad. El romanticismo realizó una transfiguración literaria de la tuberculosis, y con la exaltación de la imagen del enfermo surge la idea moderna de la individualidad. La tuberculosis particulariza al individuo, lo distingue. Sontag cita a Novalis que en 1799-1800 escribía que «El ideal de la salud perfecta sólo es interesante científicamente [lo realmente interesante es la enfermedad] que pertenece a la individualización». Esta misma idea, dice Sontag, la explora Nietzsche en *La voluntad de poder* donde expone sus juicios sobre la debilidad, el agotamiento cultural y la decadencia individual y social (49). Resulta claro a partir de estos testimonios que estas concepciones metafóricas de la enfermedad se hallaban muy extendidas, se puede decir que fueron producto de un *Zeitgeist*<sup>2</sup>. Sontag afirma, parafraseando a Mario Praz que, quizás el legado más importante del romanticismo no sea su estética de la crueldad ni su concepción de la belleza mórbida, ni la demanda de libertad personal, sino «la idea nihilista y sentimental de “lo interesante”» (49).

A partir del siglo XX, algunos rasgos que originalmente se atribuyeron a la tuberculosis pasan a la locura (Sontag 56-7). El individuo afectado por la locura es «una criatura turbulenta, descuidada, de extremadas pasiones, demasiado sensible para soportar el horror del mundo cotidiano y vulgar» (56). La locura conduce, según Sontag, al paroxismo de la iluminación, a la exacerbación de la conciencia. Esta metáfora podremos reconocerla en las novelas objeto de estudio de esta tesis, y retomaremos esta última noción en capítulos posteriores.

### **3.2.4. La enfermedad como metáfora de lo sublime.**

La invalidez provocada por la enfermedad también se empleó como pretexto para el ocio, o bien, para escapar de los deberes burgueses y dedicarse al arte como única actividad posible. Sontag señala como

---

<sup>2</sup> *Zeitgeist*: Literalmente “espíritu del tiempo”. Se refiere a una tendencia ideológica o artística vigente en un periodo histórico determinado.

ejemplo la novela de Thomas Mann, *La montaña mágica*, donde la enfermedad refina el espíritu burgués de Hans Castorp, lo sublima. Este mismo efecto se atribuye en el siglo XX a la locura, que como se mencionó antes, se cree la manifestación de un espíritu excepcionalmente sensible. Otro aspecto importante a considerar es que tanto los enfermos de tuberculosis como de locura al ser confinados en “sanatorios”, eufemismo común para los manicomios, eran trasladados a otro mundo por encima de lo mundanal, de ahí que la locura adquiriera un mito de auto-trascendencia, e incluso se le considere una experiencia sublime.

Sontag señala que al romantizar la locura se pretendió dotar de prestigio al comportamiento irracional o grosero, actitud tan en boga actualmente, y revestirlo de un hálito de teatralidad y espontaneidad. La locura alude a una extrema individualización. La persona queda completamente diferenciada de la comunidad, incluso aislada y su aislamiento es sublime. En el siglo XXI, la individualidad ha sido sobrevaluada, y supone el enfrentamiento constante entre el individuo que oprimido por la sociedad opone resistencia pero que al hacerlo se autocondena a la soledad (56).

### **3.2.5. La enfermedad como metáfora del viaje.**

Durante el siglo XIX, la enfermedad era indicación de requerir un cambio de aires. Viajar o cambiar de residencia se utilizó como tratamiento terapéutico corriente. La enfermedad se convierte en un tipo de exilio, ya sea físico o psicológico. De hecho, también se ha metaforizado la idea de pasar por una experiencia psicológica extrema bajo la de realizar un “viaje”. Realiza un “viaje” aquel individuo que consume drogas o que transita por una psicosis.

El viaje supone partir de un lugar, dirigirse a otro, pero el viajero puede o no llegar a su destino. El trayecto impone una serie de peligros y vicisitudes. Los viajes son internos o externos y pueden concluir de manera inesperada o abrupta, pero también tienen la capacidad de transformar, de sanar y regenerar. La metáfora de enfermedad como viaje reúne todas estas características.

La metáfora de la enfermedad como viaje también ha sugerido un proceso de transformación que pone en contacto al afectado con las verdades que antes le resultaban imperceptibles. Sontag cita la película *Ikiru* (1952) de Akira Kurosawa, en la que un funcionario al servicio de la aristocracia decide proteger a los desposeídos al saber que está condenado a morir de cáncer. En este caso, el protagonista emprende un viaje de transformación, quiere hacer algo que valga la pena. Sin embargo, el empleo de la metáfora es recurrente en el cine y muchos cineastas lo han empleado de igual modo.

### **3.2.6. La enfermedad como metáfora de la creatividad.**

Una enfermedad que en el siglo XIX sirve como claro ejemplo de este tipo de metaforización es la sífilis. En este caso, la personalidad sifilítica era la de aquél que tuviera la enfermedad. Se trata pues de una metaforización elaborada con base en la ejemplificación, que consiste en designar una significación como lo que posee una ocurrencia (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 310). Se llega a una metáfora por medio de ejemplos en los que se dice que tal cosa posee tal característica que expresa determinado significado. La característica denota al objeto, así pues la relación de denotación es invertida: el objeto denota lo que describe. «La «muestra» (por ejemplo: una muestra de tela) «posee» las características –el color, la textura, etc.- designadas por la etiqueta: es denotada por lo que ejemplifica» (Ricoeur, *La metáfora viva* 310). Los predicados son etiquetas en sistemas verbales. Así, dice Ricoeur, un gesto puede denotar o ejemplificar o hacer las dos cosas. Para el caso de la sífilis, aquellos que la padecieron se transformaron en el estereotipo de la personalidad sifilítica. Sin embargo, la enfermedad podía o no llegar hasta su horrible final, la demencia, como ocurrió a Baudelaire y Maupassant, o bien quedarse sólo en la molestia como ocurrió a Flaubert. Estas personalidades sifilíticas dieron pie a la metáfora de la sífilis que la vinculaba a la sobreactividad mental, a diferencia de la sobreactividad emotiva que daba, según se creía, origen a la tuberculosis. La creatividad se asoció también a este padecimiento porque se creyó que las lesiones producidas por la neurosífilis podían inspirar ideas y producir obras de arte. El ejemplo más evidente de este tipo de pensamiento lo hallamos en

Adrian Leverkühn de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, novela en la que la sífilis es considerada una musa y el protagonista, un gran compositor, se contagia voluntariamente. Otro caso lo fue Emile Cioran, quien deseaba desde su adolescencia contraer el mal como vía hacia la gloria literaria. Finalmente, por su causa gozó varios años de gran productividad para después hundirse en la locura.

Deborah Hayden sostiene en su libro *Genialidad, locura y los misterios de la sífilis* que detrás de las peculiares personalidades de destacadas figuras de la historia se encontraba la sífilis, trastorno cuyo nombre se evitaba nombrar. La autora critica a los historiadores y biógrafos por haber subestimado el impacto de esta enfermedad en la construcción de la historia de la humanidad.

No es fácil aceptar que los exquisitos movimientos del Himno a la alegría de la novena sinfonía de Beethoven o la explosión de color de los cuadros de van Gogh podrían estar “inspirados” por los síntomas de una enfermedad venérea como la sífilis. Pero quizá suscite menos recelos admitir que esta patología sea la responsable del carácter iracundo y paranoico de Hitler [...] Hayden aclara que la enfermedad no explica el genio de Beethoven ni la crueldad de Hitler. Lo único que hace la infección por *Treponema pallidum*, la bacteria responsable de la sífilis, es acentuar o distorsionar los talentos y las inclinaciones innatas de estos personajes. En las fases iniciales, los síntomas son dolores óseos, jaquecas, visión borrosa y vómitos. Sin embargo, con el paso del tiempo la enfermedad penetra en el sistema nervioso central y altera el comportamiento de los infectados. En esa fase, los sifilíticos experimentan episodios de depresión, de ira y de paranoia seguidos de momentos de gran euforia y de exaltación de la creatividad. Sus efectos son similares a los de algunas drogas alucinógenas, los pacientes “disfrutaban” de periodos en los que perciben la realidad como una explosión de luz y de colores brillantes (Hayden 1)

La sífilis, sin embargo, implicaba siempre un juicio moral acerca de la trasgresión sexual en la que incurrió el individuo.

### **3.2.7. La enfermedad como metáfora de la culpa y el castigo.**

Desde la antigüedad se concibió a la enfermedad como instrumento de la ira divina. De hecho, tanto la tuberculosis como el cáncer se presentan como formas de juicio propio por la traición a uno mismo. La mente conspira contra el cuerpo. Kafka decía en una carta a Max Brod: «Mi cabeza y mis pulmones se han puesto de acuerdo a mis espaldas» (cit. en Sontag 62). Se dice que la traición del cuerpo tiene su propia lógica interna. Sontag cita a Wilhelm Reich quien refiriéndose a Freud decía que hablaba tan bellamente que fue justo en la boca donde se le desató el cáncer (63).

En general, se piensa que las enfermedades sacan a relucir aquello que había permanecido oculto. La enfermedad venía a imponerse como el merecido castigo por alguna iniquidad, y esto es aplicable tanto a nivel individual como comunitario. La epidemia desencadena el derrumbe de la moralidad, como lo mostró Boccaccio en el *Decamerón*. Por otra parte, la enfermedad también pone a prueba la entereza moral de un individuo, sin embargo, paradójicamente, entre más cerca se hallaba de la muerte, más se creía que podía acceder a un estado de espiritualización.

Los griegos pensaban que la enfermedad podía ser gratuita o merecida, que podía deberse a una falta personal, a una trasgresión colectiva o a un crimen cometido por los ancestros. Con la aparición del cristianismo, se fortaleció el vínculo entre una enfermedad y su víctima, en este caso, el pecador. Para el siglo XIX, se aceptaba ampliamente que la enfermedad concordaba con el paciente como el castigo con el infractor. El origen de la enfermedad no se situó ya en la moderación o su falta de ella, sino en hallarse éstas ocultas o reveladas. De hecho se llega a afirmar que es el carácter lo que causa la enfermedad, por lo tanto, uno es responsable de ella. En suma, la enfermedad es vergonzosa cuando se atribuye a la represión emotiva,

o a la insatisfacción en las relaciones personales y paradójicamente, puede considerársele, incluso encantadora si proviene de un exceso de pasión.

Caroline Bedell Thomas de la Facultad de Medicina de la Universidad John Hopkins publicó un artículo titulado, *¿Su personalidad puede matarle?* donde afirma que: «En una palabra, las víctimas de cáncer viven lentamente, no se dejan arrastrar por sus emociones. Tienen un sentimiento de aislamiento de sus padres que data de su infancia». Otro ejemplo de esta caracterización lo ofrecen los doctores Bahnson del Eastern Pennsylvania Pschiatric Institute, quienes han trazado un perfil específico para el paciente enfermo de cáncer: «hostilidad reprimida, depresión y recuerdo de privaciones emotivas de la infancia [...] y dificultades en mantener relaciones íntimas con el prójimo». En realidad existen muchos ejemplos de este tipo de pensamiento que podemos identificar claramente con una metáfora elaborada en base a un proceso de ejemplificación que denota lo que significa, como se mencionó con anterioridad (cit. en Sontag 78-9).

### **3.2.8. La enfermedad como metáfora de la corrupción.**

Hablamos ya de la concepción punitiva de la enfermedad y de cómo las teorías psicologistas han apoyado esta postura, lo anterior es consecuente con la idea de que la enfermedad es un enemigo diabólico, no sólo mortal sino vergonzoso que pone en evidencia la corrupción que afecta al individuo. Un ejemplo de esto, y del horror que despierta la corrupción inherente a la enfermedad lo fue la lepra. Durante la Edad Media, como se mencionó en un apartado anterior, la lepra fungió como la metáfora de la corrupción, la putrefacción, la anemia, la polución, la debilidad y la pestilencia.

La peste *–pestilential–* significó en el siglo XVI aquello moralmente pernicioso y nefasto, englobaba todo lo que se pensaba que era el mal, de esta manera, la enfermedad se vio enriquecida en su significado y de este modo, modificó su rol en el mundo. Sontag explica que la tuberculosis, la sífilis, el cáncer y ahora el

sida, han servido para expresar las más oscuras fantasías sobre la corrupción material y espiritual, y también se han expresado a través de ellas sentimientos muy complejos sobre la fuerza y la debilidad, llevándolas al extremo de considerarse patologías de la energía, enfermedades de la voluntad (Sontag 89).

### **3.2.9. La enfermedad como metáfora económica.**

La proliferación desordenada de células anómalas caracteriza al cáncer. Las células cancerosas violan el mecanismo que restringe su reproducción, situación que se opone a una economía ordenada donde el ahorro, la contabilidad y la disciplina deben dominar. Mientras que la tuberculosis impone un modelo austero en exceso, el cáncer se sobrepasa (Sontag 96).

El cáncer resulta ser la metáfora más ferozmente energética. Sontag piensa que mientras la tuberculosis tuvo una utilidad cultural para la visión romántica del mundo, el cáncer está al servicio de una visión simplista y dual del mundo. El cáncer es tomado por una posesión demoníaca, donde los tumores pueden ser benignos o malignos respuesta de nuestros cuerpos a las agresiones que la humanidad ha infligido sobre el medio ambiente (96).

### **3.2.10. La enfermedad como metáfora militar.**

Muchas de las metáforas que se emplean hoy en día para referirse al fenómeno de la enfermedad provienen del lenguaje militar. Las células cancerosas *invaden* o *colonizan*. Las *defensas* del cuerpo no son lo bastante fuertes o vigorosas para resistir el *ataque*. Se dice que la radioterapia *bombardea* al paciente con rayos tóxicos y que la quimioterapia es una *guerra química* en la que se emplean *venenos* para *matar* a las células cancerosas (97).

Sontag explica que la metáfora militar apareció en medicina hacia 1880, cuando se identificaron las bacterias como agentes patógenos que invadían o se infiltraban en el cuerpo. Este tipo de metáfora nos remite necesariamente a lo que Aristóteles planteó como la doble función de la metáfora con un pie en la retórica y

otro en poética. El vocabulario militar cargado de alegorías sobre el bien y el mal traza un mundo dual donde la salud está en permanente enfrentamiento con la enfermedad y la muerte (99-101).

### **3.2.11. La enfermedad como metáfora política.**

Para contrarrestar una enfermedad hace falta prudencia, pero para dominar una crisis social hace falta previsión. La filosofía política ha considerado que perecer a causa de un desorden intestino es el realidad un suicidio porque es perfectamente evitable mediante el ejercicio de la voluntad (Sontag 117).

La metáfora política de la enfermedad la reconoce como un desorden perfectamente controlable, y considera que se requiere una buena dosis de tolerancia para contrarrestarla. La política invoca la acción contra las llamadas enfermedades sociales. La enfermedad es ya no el castigo sino la señal del mal que se cierne sobre la sociedad. Por esta razón, la política se sirve sólo de enfermedades mortales, lo que produce metáforas aún más mordaces que justifican el uso de medidas radicales y duras. El uso del concepto de enfermedad en el discurso retórico no es inocente sino por el contrario, puede desatar un genocidio, situación corriente en el campo militar.

### **3.2.12. La enfermedad como metáfora del mal.**

La metáfora ha sido el suelo fértil donde la severidad moral de finales del siglo XX y principios de XXI ha encontrado expresión. Existe en su empleo una evidente tendencia retórica, una intención persuasiva totalizadora y absolutista que pretende abarcar toda la realidad y dividirla en hemisferios antagónicos que sirvan a intereses particulares (109).

La metáfora patológica extrema es especialmente tendenciosa y resulta muy útil para paranoicos o fundamentalistas que desean radicalizar nuestras concepciones de la realidad. La utilidad cultural de este tipo de metáfora recae abiertamente en el campo político, y será de ahí de donde surja.

### 3.2.13. La enfermedad y su interpretación en la cultura.

La enfermedad es tan natural como la salud, pero a través de las metaforizaciones se le enfrenta a la vida y sirve para reforzar los cargos que se le imputan a la sociedad por su corrupción o injusticia. Sontag piensa que la imaginación popular que dio origen a estas metáforas ha servido para expresar una preocupación o una insatisfacción por el orden social. Las metáforas patológicas modernas sirven para poner en evidencia no sólo el desequilibrio social sino la represividad que sufren los individuos bajo los esquemas sociales y políticos actuales, así como los espacios indeterminados de nuestra cultura y de nuestro conocimiento. Sontag lo resume diciendo:

Las metáforas que le hemos impuesto [al cáncer], denotan tan precisamente las vastas deficiencias de nuestra cultura, la falta de profundidad de nuestro modo de encarar la muerte, nuestras angustias en materia sentimental, nuestra negligencia y nuestras imprevisiones ante nuestros auténticos “problemas de crecimiento”, nuestra incapacidad de construir una sociedad avanzada que sepa concertar el consumo, y nuestros justificados temores de que la historia siga un curso cada vez más violento. El cáncer [la enfermedad] como metáfora caerá en desuso me atrevo a predecirlo antes de que se resuelvan los problemas que tan persuasivamente supo reflejar. (131)

En cuanto a la predicción de Sontag sobre la desaparición de los usos metafóricos de la enfermedad, pensamos que se trata de un ideal inalcanzable ya que la utilidad cultural del uso de la enfermedad como metáfora está probada porque logra reflejar de manera muy persuasiva muchas de las percepciones, aspiraciones y el imaginario de las sociedades y los individuos. La misma Sontag considera esto en su libro *El sida y sus metáforas*. Dado que es imposible pensar sin metáforas, éstas seguirán invariablemente integradas en nuestros sistemas de pensamiento y por lo tanto conformaran los paradigmas de nuestra cultura. No obstante, como Ricoeur lo señala en *La metáfora viva*, la metáfora se interpreta, y es precisamente en el proceso de interpretación en el ámbito del discurso donde es posible poner a prueba la solidez o la vigencia

cultural de una metaforización específica. La única manera de resistir una determinada interpretación de una metáfora es oponiéndola a otra, o bien, proponer una metáfora alternativa, proceso al que llamo re-metaforización.

La metáfora surge en el discurso narrativo anclándose y deslizándose por los andamios del relato, las piezas estructurales de la geografía narrativa: las representaciones espacio-temporales, las perspectivas del narrador y de la trama, las configuraciones actoriales, y todos aquellos elementos que conforman la obra narrativa. Buscaremos demostrar que la expresión de la enfermedad como metáfora del mal en el discurso narrativo es el resultado de una construcción estratificada de sentidos y significados fundamentados en la simbólica del mal-enfermedad y su expresión artística, estética y ética a través de una configuración narrativa específica e intencional.

### **3.3. Paul Ricoeur: La enfermedad como símbolo del mal.**

#### **3.3.1. El mito y el relato.**

Para comprender la construcción metafórica de la enfermedad hemos recurrido al mito por constituir éste el ejemplo acabado del relato que evoca el principio y el fin del mal. Como señalamos con anterioridad toda metáfora de la enfermedad posee una estructura semejante a la del mito porque presenta rasgos de radicalidad (metáforas-raíz), y una organización en red que permiten comprender la experiencia humana en función de la ejemplificación y no de la denotación. Ricoeur reconoce el poder simbólico del mito cuando menciona que en él aparecen rasgos del símbolo. Estos reclaman un proceso hermenéutico para su comprensión, que como señalamos, constituye la segunda vía para investigar la referencialidad de una metáfora de la enfermedad:

Más profundamente todavía, [los] mitos cuentan a modo de acontecimiento transhistórico la ruptura irracional, el salto absurdo, que separa dos confesiones que tratan de una inocencia del devenir y la otra de la culpabilidad de la historia; a ese nivel, los símbolos no sólo tienen poder expresivo, como al nivel simplemente semántico sino valor heurístico, ya que confieren

universalidad, temporalidad y alcance ontológico a la comprensión de nosotros mismos. La interpretación, pues, no consiste simplemente en el desprendimiento de la segunda intención, que está dada y enmascarada a la vez en el sentido literal; trata de tematizar esta universalidad, esta temporalidad, esta exploración ontológica implicadas en el mito; de modo que es el símbolo mismo el que impulsa bajo su forma mítica, hacia la expresión especulativa; el símbolo mismo es aurora de reflexión. De modo que el problema hermenéutico no es impuesto desde afuera a la reflexión, sino propuesto desde dentro por el movimiento mismo del sentido, por la vida implícita de los símbolos, tomados en su nivel semántico y mítico (*Freud: una interpretación de la cultura*, 37-8).

En este sentido, el mito es una herramienta muy valiosa porque su propósito ha sido lograr cierta comprensión de la existencia humana, es decir, la elaboración de una lectura o una interpretación sobre los fenómenos enigmáticos de la vida. La función etiológica del mito reside en intentar vislumbrar la experiencia vital total que está negada al ser humano bajo el entendido de que la experiencia cósmica es infinita, mientras la humana es limitada. El mundo se presenta a los individuos como inabarcable. Ricoeur lo menciona en *Finitud y culpabilidad* cuando retoma a Levi-Strauss quien afirmaba que:

El universo ha significado mucho antes de que se empezase a saber lo que significaba [...], desde el principio, significó la totalidad de lo que el ser humano puede esperar conocer (cit. en Ricoeur 317)

El mito es el medio que compensa nuestra limitada comprensión del universo, y de las experiencias que éste plantea: el nacimiento, la enfermedad, la muerte. Todos estos fenómenos no pueden ser completamente denotados a través del discurso lingüístico común y requieren de una infraestructura significativa como el lenguaje simbólico que permita la emergencia de un excedente de sentido que no cierre su significado sobre la expresión lingüística sino que permita el enlace la experiencia humana limitada con la significación

universal. La revelación sobre el universo enigmático que el mito proporciona se construye mediante un relato que es la expresión de un movimiento:

Se trata precisamente de un relato porque en él no se da ni deducción ni transición lógica entre la realidad fundamental del hombre y su existencia actual, entre su condición ontológica de criatura buena y destinada a la dicha y su estado existencial o histórico vivido bajo el signo de la alienación. (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 313)

El relato mítico con base en la expresión simbólica apunta a la apertura y al descubrimiento. Se expresa sobre los momentos críticos de la existencia y plantea la respuesta humana frente a las manifestaciones del poder de lo natural y lo sobrenatural. El relato mítico narra por medio de un discurso cómo llegaron a ser las cosas del universo, pero no se trata de una mera narración, sino de un sistema simbólico completo que no sólo es descriptivo ni sólo alegórico sino que es, al igual que la metáfora, un “es como”. De ahí que sea posible identificar una semejanza entre el relato mítico y el relato metafórico.

Puede afirmarse que el mito en tanto relato permite, como lo señaló Aristóteles para la metáfora, una visión más amplia y vívida de la realidad. Este acercamiento a la teoría de la *mimêsis* poética de Aristóteles en donde la composición de un argumento o historia era en efecto la creación de un *mythos*<sup>3</sup>, nos permite fortalecer la idea de que el mito es una elaboración a la vez ficcional verbal y no verbal, que nunca pierde su vínculo con el cosmos por su carácter simbólico. Al igual que la metáfora goza de una doble naturaleza, una que lo coloca en el espacio lingüístico y otra que lo liga al universo cuya funcionalidad describe, es decir, opera como un modelo. Max Black en *Models and Metaphors*, afirma que «tiene la misma estructura de significación de la metáfora, pero [...] constituye la dimensión referencial de una metáfora» (cit. en Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 79). De los tipos de modelos que Black identifica, el mito se asocia con el modelo teórico que construye un objeto imaginario más accesible a la descripción y es una ficción heurística que surge de la transposición de las características de esta ficción a la realidad misma (Black 236). Aunque el

---

<sup>3</sup> Trama.

modelo es un instrumento heurístico de redescipción, no se limita a un proceso descriptivo sino que abarca el carácter funcional de los sistemas que describe. Max Black explica lo anterior cuando dice que:

The analogue model shares with its original not a set of features or an identical proportionality of magnitudes but, more abstractly, the same structure or pattern of relationships (223)<sup>4</sup>.

Gracias a esta particularidad del modelo, el relato mítico es una estructura orgánica que se funda en un isomorfismo pero que es concebido más simple y más abstracto que el original. Por supuesto el modelo, en su afán de simplificación, sufrirá de restricciones y quizá omita o sobrevalúe ciertos factores, lo cual alejará la descripción ofrecida de la realidad contingente. El mito, en tanto modelo, por sus limitaciones no puede realmente proporcionar explicaciones, sino que únicamente puede proveer la forma de una explicación mostrando qué tipo de funciones pueden por aproximación responder a las situaciones propuestas por él mismo. Existe entonces una distinción clara entre comprender (*verstehen*) y explicar (*erklären*). A través del relato mítico se comprende, no se explica. No obstante, en tanto simbólico y metafórico el relato mítico es susceptible de imitar el carácter retórico de la metáfora que a la vez intenta no sólo mostrar, sino convencer e incluso, explicar. De tal suerte que el mito trasciende su estado de modelo teórico y adquiere un carácter etiológico de los fenómenos que modeló. Así pues, las mitologías en su interpretación, transformaron su propósito de comprensión a uno de explicación.

Nuestra consideración del relato poético como una estructura funcional semejante al relato mítico, impone la tarea de la comprensión y la explicación del texto. Aunque las motivaciones que dan origen a un relato mítico y a uno puramente ficcional sean distintas, comparten algunas estructuras simbólicas y narrativas. Con base en ello es que realizamos la comparación entre ambos. Por ello también caracterizamos al relato como una estructura lingüística que constituye una comunidad cultural y que por la vía narrativa se interpreta a sí misma (Ricoeur, *Del texto a la acción* 155). El relato mueve al hermeneuta a indagar en los

---

<sup>4</sup> El modelo análogo comparte con el original no únicamente un conjunto de características o una idéntica proporcionalidad de magnitudes sino, más abstractamente, la misma estructura o patrón de relaciones. (La traducción es mía)

signos y símbolos que el narrador invoca, en este sentido, el relato se constituye en movimiento, en donación de alguien a alguien, en transmisión de una tradición viva (155). Esta idea abre el relato al mundo en el sentido en que Aristóteles entendía el quehacer del poeta que compone un *mythos*<sup>5</sup> y que ofrece una *mimêsis*, «una imitación creadora de los hombres que actúan» (Ricoeur, *Del texto a la acción* 155). Con respecto a esto, Ricoeur sostiene en su libro *Del texto a la acción*, que un relato no puede ser reducido por el análisis estructural al funcionamiento de sus códigos sino que requiere ser actualizado como acontecimiento discursivo. El análisis debe de trascender la comprensión ingenua y trasladarse hacia la comprensión experta mediatizada por la explicación que es la forma por la que un narrador entrega un relato simbólico y el destinatario lo recibe para comprenderlo y explicarlo, y finalmente, interpretarlo. Un texto, asegura Ricoeur, es un proceso acumulativo y holístico que despliega una plurivocidad que requiere procedimientos de validación. La interpretación de un texto siempre enfrenta la dificultad de ser validada, de ser posible, pero también probable. Asimismo, una interpretación puede ser más probable que otra en la medida en que vuelva más inteligible un texto, es decir, comprendo mejor lo que logro explicar porque encuentro en ello sentido.

Este proceso por el que el discurso del relato mítico se torna de comprensión en explicación puede ser el reflejo del mismo proceso de una potenciación de las facultades de la metáfora en el discurso. Como se mencionó en la introducción, el desplazamiento de la metáfora-palabra, a la metáfora-frase, y finalmente, a la metáfora-discurso dará cuenta de una extensión de la doble naturaleza de la metáfora, poética y retórica, en el discurso del relato. El relato mítico ofrece la oportunidad de observar esta diseminación de las facultades metafóricas poéticas y retóricas y da pie a pensar, que esta misma configuración puede repetirse en cualquier ficción que es a su vez relato y modelo, porque toda ficción es en cierta medida heurística y a través de ella se aprecian conexiones y relaciones entre las cosas fundadas en un isomorfismo que se percibe entre el modelo ficcional y su dominio de aplicación. Ricoeur señala que este isomorfismo es precisamente el que

---

<sup>5</sup> Trama

«legítima la transferencia de un vocabulario, y permite que la metáfora funcione como un modelo y revele nuevas relaciones» (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 80).

De lo anterior es posible pensar que tomar al lenguaje mítico, esencialmente simbólico, y configurar con él un relato ficcional traerá como consecuencia una transferencia de facultades heurísticas y etiológicas del mito. La ficción hereda el carácter etiológico del mito y se vuelve un metamodelo de éste, es decir, un modelo fundado en el isomorfismo que tiene con otro modelo y adquiere carácter simbólico. Este procedimiento es precisamente la génesis de las metáforas de la enfermedad en la ficción ya que el relato ficcional de la experiencia de la enfermedad para el lector aparenta tener afirmaciones heurísticas y etiológicas sobre el fenómeno, tal como observamos en las metáforas de la enfermedad examinadas por Foucault y Sontag.

### **3.3.2. Del mito, del símbolo y la metáfora.**

El mito es símbolo, y lo es no sólo por tratarse de una edificación constituida por símbolos sino porque todo él se torna símbolo. El mito es organismo y funcionalidad, pero el simbolismo sólo expresa cuando puede ser interpretado. Se requiere por lo tanto, afirma Ricoeur en *Teoría de la interpretación*, de una hermenéutica mínima para liberar los significados del símbolo que en el mito son tanto estáticos como dinámicos.

Ernst Cassirer proporcionó una definición del símbolo que lo consideraba como la forma de mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real; «lo simbólico quiere expresar ante todo el carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad [pero también] expresa la mutación que experimenta una teoría de las categorías –espacio, tiempo, causa, número, etc.– cuando escapa de las limitaciones de una simple epistemología y pasa de una crítica de la razón a una crítica de la cultura» (Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura* 14). A esto Ricoeur añade una precisión: «La interpretación [del símbolo] se refiere a una estructura intencional de segundo grado que se supone que se ha constituido un primer sentido donde se apunta a algo en primer término, pero donde ese algo remite a otra cosa a la que sólo él apunta»

(15). No se trata sólo de un doble sentido sino de una estratificación de los sentidos interpretables que se relacionan entre sí. El símbolo es una estructura de sentido en sí mismo que apunta hacia su interior y hacia su exterior. Dentro de esta estructura se hallan los direccionamientos directos e indirectos, interiores y exteriores de otros sentidos secundarios. El símbolo es una estructura constante del lenguaje y la cultura, por lo que es posible suponer la existencia de sistemas de símbolos primarios que se remiten unos a otros. Northrop Frye en su libro *Anatomy of Criticism* propone una definición del *símbolo* al que designa como cualquier unidad de cualquier estructura literaria que sea susceptible de ser analizada en forma aislada. Una palabra, una frase, o una imagen, explica Frye, son utilizadas como un medio especial de constituyen un *símbolo*. En el presente estudio, la definición de Frye referiría a los elementos de significado del texto, cualquier elemento, simple o complejo, que despliegue sentido y/o significado. De tal suerte, que el significado de las unidades superiores de sentido no necesariamente estará limitado o será producto de la suma de los significados de las unidades inferiores que lo conformen. Frye aborda este problema cuando señala que:

There is a general reservation to be made about the conception of polysemous meaning: the meaning of a literary work forms part of a larger whole. [...] meaning or *dianoia* was one of the three elements, the other two being *mythos* or narrative and *ethos* or characterization. It is better not to think, therefore, not simply of sequence of meanings, but of sequence of contexts or relationships in which the whole work of literary art can be placed, each context having its characteristic *mythos* and *ethos* as well as its *dianoia* or meaning (Frye 73)<sup>6</sup>.

Frye también considera que el pensamiento humano (*Theoria*) es imitado primeramente por el discurso escrito, el cual se realiza a través de predicados específicos y particulares, mientras la *dianoia* es una

---

<sup>6</sup> Existe una reserva general acerca de la concepción del significado polisémico: el significado de una obra literaria forma parte de un todo mayor. [...] significado o *dianoia* fue uno de los tres elementos, los otros dos son el *mythos* o narrativa y el *ethos* o caracterización. Es mejor no pensar, entonces, simplemente en una secuencia de significados, sino en una secuencia de contextos o relaciones en la cuales la obra total de arte literaria puede ser enmarcada, donde cada contexto posee sus *mythos* y *ethos* característicos así como su propia *dianoia* o significado. La traducción es mía.

imitación secundaria del pensamiento, una *mimesis logou*, que tiene que ver más como el pensamiento típico que consta de imágenes, metáforas, diagramas y ambigüedades verbales a partir de las cuales se desarrollan las ideas. De acuerdo con esto, el *mythos* constituye la *dianoia* en movimiento, mientras la *dianoia* es el *mythos* estático. Frye insiste en que una de las razones por las cuales tendemos a pensar el simbolismo literario únicamente en términos de significado es porque no contamos con un término que describa la profusión de imágenes dinámicas en la obra literaria, en este caso en el relato (83). Con este fundamento es posible denotar las propiedades complementarias en cuanto a la capacidad de un elemento de significación de connotar en forma dinámica (*mythos*) o estática (*dianoia*).

Ricoeur considera que los sistemas simbólicos subyacen en la estructura de ciertos tipos de textos. En ellos, los símbolos emergen como una forma de expresividad. Reconoce que estos textos pertenecen a varios órdenes donde la presencia del símbolo es manifiesta fundamental: en lo sagrado, en lo onírico y lo mítico, y en el orden de lo imaginario poético. De ahí que se pueda implicar una semejanza entre el uso de los sistemas simbólicos del relato mítico y aquellos del relato poético. De hecho, el relato poético exhibe también la potencialidad de convertirse en símbolo porque como señala Gaston Bachelard: «se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa» (Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura* 18). De esta manera, el texto poético que hable de un fenómeno cósmico y enigmático como la enfermedad requerirá de una simbólica que apunte precisamente a esos contenidos fundamentales de la experiencia humana. La selección de los símbolos con los que la metáfora de la enfermedad hallará relaciones de semejanza no es arbitraria sino que procede de una interpretación de orden mítico, es decir, funcional, donde es posible identificar patrones y relaciones similares, en otras palabras, un isomorfismo, una relación interna de semejanza. Ricoeur retomando a Aristóteles, lo señala así: «la poesía sólo imita la realidad al recrearla en un nivel mítico del discurso. Aquí la ficción y la redescipción van de la mano» (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 81).

Para comprender cómo se interrelacionan en el espacio del discurso la metáfora y el símbolo, recurriremos a la propuesta de Ricoeur quien considera a la metáfora como un acontecimiento en el discurso que surge dentro de una red de intersignificaciones donde una metáfora evoca a otra. Este proceso, señala Ricoeur, procede de lo que Max Black llamó «*root-metaphors*» (metáforas raíz) que son aquellas que poseen el poder de unir las metáforas parciales procedentes de los distintos campos de la experiencia humana, que las organizan y permiten su polisemia. Por otro lado, el símbolo, debido a que enraíza en la experiencia vital, posee una estabilidad que lleva a pensar que sólo se afecta mediante la mutación. Las metáforas raíz son precisamente las que sirven como ensamble entre el nivel simbólico del discurso, que es más estable, y el nivel metafórico, más inestable, dinámico y cambiante (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 77-8).

La estabilidad del nivel simbólico ha sido considerada por Philip Wheelwright en *Metaphor and Reality*. El investigador supone que toda red de metáforas posee una estructura jerárquica que cada comunidad lingüística o cultural organiza y que puede llegar a constituir sistemas completos de significado. Ricoeur pone como ejemplo la esfera cultural de la cristiandad, incluso, advierte que existen metáforas tan radicales que «parecen obsesionar a todo el discurso humano» (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 78) y que se convierten finalmente en arquetipos de las experiencias humanas fundantes. No obstante, es a través del símbolo que el individuo intenta aprehender el fenómeno traduciendo la experiencia vital en experiencia simbólica que la metáfora proyecta a su vez al discurso lingüístico y literario. De este modo, en el relato poético el símbolo se torna infraestructura y la metáfora superestructura (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 78).

Existe en el símbolo una dimensión semántica y otra no semántica. Ricoeur sostiene que un símbolo funciona siempre como un excedente de sentido porque señala más allá de sí mismo hacia algo completamente diferente. Sin embargo, es posible construir una semántica de los símbolos porque estos poseen sentido y significación gracias a las expresiones metafóricas que los recogen. El símbolo al igual que la metáfora presenta un significado literal e inmediato y otro no literal al que se accede por vía del primero.

Un sentido apunta a otro sentido y sólo se logra el conocimiento simbólico cuando es imposible comprender directamente un concepto sino es mediante la dirección apuntada indirectamente por la significación secundaria de la significación primaria. A diferencia de la metáfora donde dos significados se enfrentan en la tensión de similitud y disimilitud, y el significado resiste y cede simultáneamente, en el símbolo estas relaciones son más confusas y pueden no estar articuladas lógicamente. El significado en el símbolo es asimilado y no aprehendido (68-9).

Por otra parte, los símbolos, afirma Ricoeur, «sólo acuden al lenguaje en la medida en que los elementos del mundo se hacen transparentes. Este carácter confinado de los símbolos es el que establece toda la diferencia entre el símbolo y la metáfora. Esta última es una invención libre del discurso; aquel está ligado al cosmos» (*Teoría de la interpretación* 74) y esto último representa la dimensión no semántica del símbolo. El símbolo, insiste Ricoeur, acude con su poder de asimilación para asistir al ser humano en sus momentos críticos como el nacimiento, la pubertad, el matrimonio, la muerte y en nuestro caso, la enfermedad (75).

En conclusión, Ricoeur estima que hay más en la metáfora que en el símbolo; aunque por otro lado, hay más en el símbolo que en la metáfora, yo agregaría que hay no sólo más sino distinto. La metáfora no es sino una forma de predicación pero sólo a través de ella, el símbolo puede expresar sus esquemas de asimilación de unos elementos a otros y finalmente al universo. El símbolo es a la vez una raíz, una experiencia de lo incontenible y su faceta semántica siempre remite a una no semántica. Ricoeur lo menciona así:

Los símbolos nos hunden en la sombreada experiencia de lo que es poderoso. Las metáforas son sólo la superficie lingüística de los símbolos, y deben su poder a relacionar la superficie semántica con la presemántica que yace en las profundidades de la experiencia humana, a la estructura bidimensional del relato (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 82)

Mientras la metáfora es una invención del discurso, es decir, una realidad fundamentalmente intralingüística; el símbolo está ligado al universo que está cargado de significado, que significa por sí mismo.

La metáfora de la enfermedad se ha configurado con base en una relación de semejanza entre este fenómeno y otros de igual naturaleza enigmática para el ser humano. Por esta razón, en la fase histórica del relato, el ser humano recurrió al símbolo mítico para su representación. No obstante, resulta paradójico que aunque hoy en día la ciencia provea de explicación suficiente y precisa sobre la etiología de la enfermedad, el ser humano en un rasgo atávico, no consigue abarcar con esta explicación todo el misterio que le plantea la enfermedad porque existe de hecho un excedente de sentido provocado por la inaprehensibilidad del fenómeno. No compartimos íntegramente la opinión de Susan Sontag quien sostiene que «*illness is a fact, not a fate*»<sup>7</sup> porque consideramos que la enfermedad es un acontecimiento crítico que desborda nuestra capacidad de comprensión y explicación y por ello se ubica en el mismo nivel del mito. Requiere, por lo tanto, un relato de orden simbólico que provea de un modelo funcional isomorfo que muestre las conexiones y las relaciones que los seres humanos perciben como parte del fenómeno y que trascienden las objetividades. Si bien el mito se funda en las relaciones objetivas en tanto se verifiquen en la realidad, si no lo son, no por ello dejan de ser verdaderas, existentes en el orden emocional o psíquico. Por esta razón no es posible constreñir la comprensión y la explicación de un hecho enigmático al orden de lo real, por el contrario, sólo mediante el orden de lo simbólico puede comprenderse de manera más íntegra, y paradójicamente más real, el enigma.

### **3.3.3. La metaforización de un sistema simbólico.**

Si la metáfora-discurso es una superestructura precedida por un sistema simbólico, ¿cuál es la forma en la que dicho sistema se expresa a través de ella? En este sentido la selección y combinación de los elementos simbólicos que puedan componer la metáfora-discurso tiene que ver con la intencionalidad de quien la produce. En este caso, dicha intencionalidad está determinada por la referencia que se hace a un fenómeno, la

---

<sup>7</sup> La enfermedad es un hecho, no un hado. La traducción es mía.

enfermedad. Ricoeur lo señala cuando aborda en *La metáfora viva* los enfoques semánticos sobre la palabra y el discurso:

La intención y no el significado, es la que tiene una referencia exterior al lenguaje. La función de trascendencia de la intención corresponde al concepto de referencia según Frege y también se adhiere al concepto de intencionalidad de Husserl. El lenguaje es fundamentalmente intencional, se refiere a otra cosa distinta de sí mismo [...] La referencia es un fenómeno dialéctico en la medida en que el discurso alude a una situación, a una experiencia, a la realidad, al mundo, en una palabra a lo extralingüístico, hace referencia también al propio locutor mediante procedimientos de discurso y no de lengua (104).

Podemos decir que si la metáfora-discurso alude a la experiencia de la enfermedad, su intención apunta al mundo exterior al lenguaje, la metáfora-discurso enuncia la semejanza que puede o no ser percibida por el enunciador, que de hecho puede o no ser preexistente. «En general, no hay ningún fundamento simple de los cambios necesarios de significación, ninguna razón que explique por qué ciertas metáforas tienen éxito y otras fracasan» (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 120; Black 45). El carácter inventivo de la metáfora es su esencia misma y «suprime ciertos detalles y acentúa otros; en una palabra organiza nuestra visión del mundo» (Black 39-41). En suma, el fenómeno de la enfermedad se presenta al hombre quien lo percibe pero no lo abarca en su totalidad. Para lograr comprenderlo y eventualmente explicarlo recurre al mito que es el relato simbólico que metaforiza los símbolos y los no símbolos en una estructura funcional que apunta a un significado. Pero la metáfora no es un reflejo de la realidad sino una selección y combinación intencionadas y puestas en un discurso que tiene la finalidad de organizar nuestra visión de la enfermedad acentuando algunos detalles y omitiendo otros, sin embargo, la emergencia de una significación nueva va más allá de cualquier norma establecida y se puede pensar que es un proceso que surge de la realidad, que se modela en el lenguaje y es devuelta a la realidad transformándola. Pensemos en una metáfora-discurso sobre la enfermedad donde ésta sea vista como alimento. Mediante la cual estar enfermo sea algo que alimente

espiritualmente. La apreciación cultural de la enfermedad se transformaría porque adquiriría el mismo carácter simbólico del alimento que es básicamente benéfico. Puede ser que la metáfora-discurso presente la enfermedad como algo deseable y omita los elementos nocivos del fenómeno. Así un individuo puede buscar enfermarse para saciar su hambre espiritual.

El símbolo viene a ser la materia prima de la metaforización. Si retomamos la propuesta de Richards y aceptamos un proceso metafórico con base en la díada dato-vehículo que se presenta frente a la percepción, el símbolo es el vehículo bajo cuyo signo se percibe el dato. Este proceso puede identificarse también en la frase bajo el esquema propuesto por Max Black, donde el *focus* (foco) está dado por el símbolo y la frase constituye el *frame* (marco) mediante el cual el *focus* despliega su significado. Este significado opera entonces como una explicación producto de la intersección del campo semántico propuesto por el marco y aquel provisto por el foco, en este caso el símbolo.

Para el caso de las metaforizaciones de la enfermedad, la selección de los símbolos en cuantos valores semánticos atribuibles al fenómeno, es culturalmente bastante limitada. La selección de un sistema simbólico que permita desplazamientos sémicos que elaboren distintos significados de la enfermedad tiene que ver con «la necesidad de buscar en qué contexto son intercambiables los sinónimos [y que] pone en evidencia que en efecto existen contextos en los que lo son y en donde se manifiesta su convergencia de sentido» (Ricoeur, *La metáfora viva* 156). Para el caso de las metaforizaciones de la enfermedad, fue posible identificar sistemas simbólicos que se constituían en sistemas lexicales económicos, flexibles, sensibles al contexto y además capaces de comunicar y expresar la variedad de la experiencia humana de la enfermedad como aquellos que se explicaron en el capítulo anterior. No se trata, sin embargo, de una mera sustitución de nombres, sino de proveer una innovación semántica que enriquezca la descripción del fenómeno que revele o permita vislumbrar los espacios inabarcables de la enfermedad de los que hemos hablado.

Es necesario, sin embargo, realizar una consideración con respecto a la metaforización de un sistema simbólico que reconozca claramente que la metáfora ocurre en el espacio del *logos*, es decir, es un

acontecimiento eminentemente semántico; mientras que el símbolo, por su doble dimensión, semántica y no semántica, siempre estará enraizado en el cosmos. Será a través del *mythos*<sup>8</sup> que la función semántica del símbolo se exprese y proyecte un ámbito hipotético que permita el surgimiento de la metáfora-discurso. Es obvio que no es posible reducir el símbolo o el *mythos* a la esfera lingüística aunque ambos se manifiesten en ésta. Son precisamente estas manifestaciones metafóricas de un sistema simbólico lo que nos interesa particularmente en este estudio (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 73-75).

### 3.3.4. La simbólica del mal.

El valor semántico de la enfermedad converge frecuentemente con el valor de la experiencia humana del mal. Dicha experiencia se desarrolló inicialmente en el mito y a través de éste reveló su alcance exploratorio y comprensivo mediante su función simbólica (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 171). Para este estudio tomamos la propuesta de Ricoeur porque para nuestros casos de estudio particulares pensamos que este sistema simbólico es el que con mayor eficacia y frecuencia se emplea para redescubrir metafóricamente la enfermedad en las tres novelas que hemos estudiado. Esto se debe a la relación interna de semejanza que culturalmente se percibe entre los conceptos de la enfermedad y el mal y a los aspectos objetivos que los asocian en la realidad. La simbólica del mal propuesta por Ricoeur está constituida por tres símbolos primarios del mal: la mancilla, el pecado y la culpabilidad.

El mal es una experiencia de ruptura con lo sagrado en la que el ser humano se encuentra alienado de sí mismo que es a su vez, una experiencia sorprendente y desconcertante. La concepción más antigua de la experiencia del mal, es la mancilla que es el símbolo de la mancha y que «está unido [...] a las sacralizaciones cósmicas, porque la mancilla se adhiere a todo lo insólito, a todo lo terrorífico del mundo, a la vez atrayente y repulsivo, por lo que aquél es, finalmente, imposible de agotar y de desarraigar» (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 177). En este sentido,

---

<sup>8</sup> Trama.

La mancha es el sentido literal de la mancilla, pero ese sentido literal ya es un signo convencional: las palabras “mancha”, “sucio”, etc. no se parecen a la cosa significada; pero sobre esa intencionalidad primera, se levanta una intencionalidad segunda que a través de lo sucio físico, apunta a cierta situación del hombre dentro de lo sagrado, que es precisamente el estar mancillado, el ser impuro; el sentido literal y manifiesto apunta más allá de sí mismo, a algo que es *como una mancha* (180)

El símbolo es donante porque su intencionalidad primaria da analógicamente el segundo sentido. Gracias a esto, el lenguaje simbólico es un lenguaje esencialmente vinculado a su contenido, pero ¿qué caracteriza a un símbolo? Tomaremos la respuesta de Ricoeur que entiende el símbolo como una significación analógica arcaica y espontánea que es inmediatamente donadora de sentido. Así por ejemplo, la mancilla es análoga de la mancha, el pecado es análogo de la desviación, la culpabilidad análoga de la carga, la enfermedad análoga del mal y todos estos símbolos los ubica en el mismo nivel, que el sentido del agua como renovación en el diluvio y en el bautismo, finalmente hierofanías muy primitivas. (*Finitud y culpabilidad* 183).

El miedo a lo impuro es el miedo a la mancilla que es en sí sólo una representación. Pettazzoni define la mancilla como «un acto que desencadena un mal, una impureza, un fluido, un *quid* misterioso y dañino, que actúa dinámicamente, es decir mágicamente» (189). La mancilla tiene un carácter cuasi-material porque infecta como una suciedad. Su contrapartida es su ausencia y anulación. Esta última sólo se logra mediante la purificación. Su experiencia se supera en la conciencia cuando se comprende su ausencia, sin embargo, se retiene y causa temor porque está latente y sobrevive en muchas otras formas. El mal es el producto de la falta, la infracción a un sistema de prohibiciones y la anticipación del castigo que se supone produce la desdicha que siempre se le asocia. La desdicha se manifiesta en lo que Ricoeur llama el mal-estar: el sufrimiento, la enfermedad, la muerte y el fracaso. Así, todas estas manifestaciones lo son también de la mancilla, son el estigma y el castigo por la falta cometida, y por lo tanto son otras formas simbólicas del mal.

El mundo de la mancha engloba en su orden de lo impuro, las consecuencias de la acción o del acontecimiento impuros; desde ese momento, el corte entre lo puro y lo impuro ignora cualquier distinción entre lo físico y lo ético, y se ajusta a la división entre lo sagrado y lo profano, que para nosotros se ha tornado irracional (191)

Toda falta produce una mancha que marca tanto moral como físicamente. La falta moral abarca la realidad física y se expresa en la impureza que adquiere carácter material, que se contagia y se transmite por contacto. La infección despierta el temor ético que se traduce en miedo físico. La falta se produce contra algo o contra alguien, generalmente contra un orden específico que reclamará una retribución por el daño recibido:

Y de esta manera, por medio de la retribución, todo el orden físico queda asumido dentro del orden ético: el mal de sufrimiento está sintéticamente vinculado con el mal de la culpa; el equívoco mismo de la palabra mal es un equívoco fundado, fundado en la ley de retribución tal y como la descubre, con temor y temblor, la conciencia de mancha. Ese mal-padecer deriva del mal-obrar, lo mismo que el castigo procede ineludiblemente de la mancha (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 194)

La vinculación entre mancha y sufrimiento ha sido tenaz en la cultura occidental, señala Ricoeur, y de hecho, proporcionó un esquema de causalidad para explicar el sufrimiento como síntoma de la mancha:

Si sufres, si estás enfermo, si fracasas, si mueres, es porque has pecado; el valor del sufrimiento como síntoma y detector de la mancha se convierte en valor explicativo, etiológico del mal moral. Todavía hay más: es la piedad, y no sólo la razón, la que se aferrará desesperadamente a esta explicación del sufrimiento: si es cierto que el hombre sufre porque es impuro, entonces Dios es inocente; de esta forma, el mundo del terror ético guarda en reserva una de las «racionalizaciones» más tenaces del mal del sufrimiento (*Finitud y culpabilidad* 195).

La mancha cuyo significado original es una señal que una cosa hace en un cuerpo, ensuciándolo o echándolo a perder dona a la mancilla su sentido de “señal” para indicar otro tipo de suciedad o marca moral. El símbolo de la mancilla solicita el castigo o la retribución por la violación a una prohibición. La mancilla demanda el castigo, el mal-padecer, pero la operación se invierte y ante la presencia de un mal-padecer se deduce la preexistencia de una mancilla. La enfermedad, el mal-padecer denuncia la mancilla oculta. Las metaforizaciones de la enfermedad (mal-padecer) denuncian una mancilla (mal-obrar). Ejemplo de ello lo encontramos en las metáforas surgidas a partir del Síndrome de Inmunodeficiencia adquirida que citamos en el capítulo anterior. La enfermedad del SIDA delata o se cree que delata a través de sus estigmas el tipo de vida de los enfermos, la homosexualidad o el libertinaje sexual. De esta manera la metáfora conceptual que se manifiesta en el discurso sobre la enfermedad afirmando que “es, no es, es como” una señal que denuncia una mancilla, pero a la vez “es, no es, y es como” el castigo por la mancilla. La enfermedad es síntoma y penitencia simultáneamente.

El segundo símbolo del mal que funciona como donante en la metaforización de la enfermedad es el pecado. El pecado es una magnitud religiosa antes de ser moral: no es la trasgresión de una ley sino la ruptura o lesión de un vínculo personal con Dios, la Alianza. Esta lesión se desprende de la tensión permanente entre una exigencia infinita y un mandamiento finito que se impone entre Dios y el hombre. Pero este último no es capaz de cumplir con la exigencia ilimitada porque el mal está profundamente arraigado en el ser humano.

Esta tensión entre la exigencia absoluta, pero sin forma, y la ley finita, que desmenuza la exigencia, es esencial para la conciencia del pecado: no nos podemos sentir culpables en general, globalmente; la ley es un «pedagogo» que ayuda al penitente a determinar su ser pecador (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 221).

El pecado difícilmente se puede expresar en términos de la mancilla, de hecho, el simbolismo del pecado rompe con el de la mancilla. Sin embargo, el pecado no sólo denota la ruptura de la relación con Dios sino que delata la usurpación de ese lugar en el alma del hombre, por lo que también goza de una cuasi-realidad

física. Así como la manilla invoca el castigo o la purificación, el simbolismo del pecado se completa con el de la redención que no es sino el retorno, el reestablecimiento del vínculo perdido.

El pecado no sólo simboliza el vínculo roto sino también el extravío, la errancia o la desviación, y todos estos conceptos soportan la idea de movimiento, vía o viaje a un destino. Cuando el pecador se ha alejado de Dios o del camino a Dios es insensato, falta de inteligencia pero también puede suceder que haya permitido la usurpación del lugar de Dios por banalidad o idolatría. El pecado dona también su sentido de extravío, desviación, errancia o ruptura en la metáfora-discurso de la enfermedad cuando el individuo se desliga de la normalidad, cuando su conducta se distancia de la habitual. El individuo a transita por el camino desviado. Nuevamente el mal-obrar se manifiesta en el mal-padecer. El simbolismo se completa con el símbolo del perdón como retorno del hombre a Dios. Al respecto, Ricoeur subraya que:

El tema del «perdón» es, a su vez, un símbolo muy fecundo, de la misma naturaleza que el de la ira de Dios y cuyo sentido se elabora en conexión con éste último. El perdón es como el olvido o la renuncia a la ira de la santidad; reviste con frecuencia la forma figurada de un «arrepentimiento de Dios» (Éx 32, 14), como si Dios cambiase su propia vía, su propio designio respecto de los hombres (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 237)

Este retorno supone una puesta en marcha de un proceso pedagógico divino que permite que el castigo no sea una condena irrevocable. Si este sentido se dona a la enfermedad por un proceso metafórico, ésta adquiere también el sentido de vía o camino recuperado, retorno y finalmente, redención. A diferencia del castigo infligido por causa de la manilla, el castigo experimentado por causa del pecado es una pena que se experimenta por aflicción y que forma parte del proceso de perdón y retorno.

Por otra parte el pecado también adquiere la faceta de la usurpación donde la sustancia maléfica ocupa el vínculo que antes ocupara Dios. Esto se ilustró ampliamente en la idea de la posesión demoníaca o la adoración idólatra. Esta es la representación más figurativa de la ruptura y la usurpación de la Alianza con Dios. La usurpación o la posesión demoníaca también donan su sentido para la significación metafórica de la

enfermedad. Lo mismo ocurre con la culpa que también simboliza un peso que oprime al pecador, lo mismo que una enfermedad. Ricoeur en *Finitud y Culpabilidad* lo sintetiza así:

La tenaz confusión entre el pecado y la enfermedad consolida, por lo demás, esa representación de unas potencias personificadas que se apoderan del pecador y lo atan: aquí estamos más acá de la distinción entre la enfermedad y la culpa, distinción solidaria de la conquista de la culpabilidad, en el sentido preciso de la imputación de culpa; esta separación implica, ella misma, cierto dualismo que no tiene por qué ser el del alma y el cuerpo, sino el de un agente moral, autor del mal moral, y un transcurso de las cosas que acarrea enfermedad, sufrimiento y muerte. La confusión entre el pecado y la enfermedad tiene como contrapartida una interpretación del perdón como si fuera indivisiblemente curación, desligamiento, liberación (Ricoeur 245-6).

La noción del pecado se yergue sobre la concepción del mal radical del hombre que produce una visión trágica del mundo donde Dios y el hombre «conspiran para engendrar el mal» (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 247). La existencia se torna alienada de Dios por la naturaleza pecadora del hombre y este carácter fatalista, el mal-vivir, también se dona como significado en las metáforas de la enfermedad. Pero incluso va más allá, porque la universalidad del pecado adquiere una racionalización pseudo-biológica y se proyecta en la representación de una transmisión hereditaria de la experiencia de la alienación (248-9).

El significado del símbolo, apunta Ricoeur, “avanza de desplazamiento en desplazamiento” y abarca un *corpus* completo de símbolos que aspiran a la comprensión de un aspecto de la realidad del ser humano, en este caso el mal expresado en la enfermedad y señalado por la macilla y el pecado.

Otro significado que el pecado aporta es el de cautividad. El pecador es un hombre esclavizado, atrapado por el mal que se asocia al contacto impuro de la mancilla que le retiene y contamina. Por lo que el significado del pecado se desplaza a la solicitud de la liberación del pecador, ya sea a través de la redención o

la salvación. El pecado también dona esta significación en la metaforización de la enfermedad en tanto males ambos que retienen, contaminan y esclavizan.

Otro símbolo del mal que aparece frecuentemente como donador de sentido para la significación metafórica de la enfermedad es la culpabilidad que no es sino la conciencia que adquiere el culpable de sí mismo y que no es sinónimo de culpa. Ricoeur lo define como sigue:

Lo esencial de la culpabilidad ya está contenido en esa conciencia de estar «cargado», cargado con un peso. La culpa nunca será sino el castigo mismo anticipado, interiorizado y que pesa ya en la conciencia; y como el temor es, desde el origen, la vía de interiorización de la mancha misma, a pesar de la exterioridad radical del mal, la culpabilidad es un momento coetáneo de la mancha misma (*Finitud y culpabilidad* 258)

La conciencia de la culpabilidad deriva del mal uso de la libertad que se experimenta como una disminución íntima del valor personal, es decir, como una degradación. El hombre, dice Ricoeur, es tan culpable como se siente. El hombre es la medida de su propia culpabilidad y emite un juicio de imputación personal del mal, no se trata ya de la desobediencia a la ley comunitaria sino la falta a Ley o la Alianza que reside en su alma y que está “escrita en su corazón”. La culpabilidad es un acontecimiento subjetivo y por lo tanto sólo la conciencia solitaria tendrá que enfrentarlo. La justicia ya no se mide en relación a una exigencia ilimitada como en el caso del pecado, sino en relación a la justicia accesible para un individuo. A la culpabilidad se opone el mérito que es la impronta del acto justo y que al contrario de la culpa, incrementa el valor personal del hombre como consecuencia del valor de sus actos. La culpabilidad y el mérito separan al justo del malvado porque otorgan una valoración a cada individuo. El hombre, por lo tanto, está sometido a una dualidad, a dos impulsos, una buena inclinación y una mala pero gracias a la libertad totalmente responsable el mal no es radical ni insalvable, por lo que el mal es la oportunidad del ejercicio de la libertad que transforma el obstáculo en oportunidad. En este sentido la relación entre Dios y el hombre es una de instrucción, «de voluntad que ordena y voluntad que obedece» (*Finitud y culpabilidad* 287). El símbolo de la

culpabilidad también dona su significado de valoración y medida de la calidad moral del hombre a las metaforizaciones de la enfermedad porque constituye en obstáculo que se transforma en oportunidad, en medida o prueba del valor personal; es una opción racional para el ejercicio de la libertad y la voluntad.

Otra faceta de la culpabilidad es la escisión que la falta provoca en el individuo mismo. Normalmente esta separación se da entre los impulsos de la razón y los de la carne. Este fue el concepto paulino de la carne, donde la parte corporal es el yo alienado de sí mismo, opuesto a sí mismo y proyectado como exterioridad:

Sin embargo, si hago lo que no quiero, ya no soy yo quien realiza la acción, sino el pecado que habita en mí». Esta impotencia del yo-mismo, reflejada así en «la potencia del pecado que está en mis miembros», es la carne, cuyos deseos son contrarios a los del espíritu (*Finitud y culpabilidad* 296).

La culpabilidad es la culminación interiorizada del pecado. La conciencia alberga la culpabilidad y por su reconocimiento, el individuo se hace responsable frente a ella, porque sólo el hombre conoce la medida de su falta. La mirada de Dios se asimila en la conciencia culpable, medida de sí misma (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 296). De esto surge el deseo de eliminar el pecado a través de la observancia de la Ley y no mediante la Alianza con Dios. La Ley se torna una acusación sin acusador. El individuo es su propio tribunal enjuiciador, y esto es una forma aún más agresiva de alienación. Se inicia un círculo vicioso que el propio Ricoeur describe como sigue:

Ambas maldiciones no dejan de reenvidarse [*sic*] la una a la otra: el penitente lleno de celo se impone la tarea infinita de cumplir todas las prescripciones de la ley; el fracaso de este empeño reactiva el sentimiento de culpabilidad; la observancia total con la que la conciencia trata de disculparse aumenta la inculpación; y dado que la atomización de la ley tiende a desplazar la vigilancia hacia unas prescripciones aisladas, incluso minúsculas, la conciencia gasta sus energías en un combate singular con cada una de ellas (*Finitud y culpabilidad* 298).

La conciencia culpable se cierra en sí misma y queda encerrada en un círculo vicioso que conduce a su vez a otro símbolo, el de la condenación, que expresa el encierro en un ciclo de prohibición y deseo que es infinito e irremontable. Este símbolo también opera una donación en la metaforización de la enfermedad, particularmente cuando ésta última es también irremontable, como en el caso de la enfermedad crónica o degenerativa, donde es inexistente el acceso a la curación, metáfora del perdón.

Aparece un último símbolo a considerar dentro de la simbólica de la enfermedad, éste es el de la justificación. Ser «justo» es ser justificado por Otro, afirma Ricoeur, y continúa diciendo que el hombre que es declarado justo es «tornado» real y vitalmente justo. La justicia rige la retrospectión sobre el pecado cometido y se obtiene mediante un veredicto de absolución sobre las faltas pasadas. En este sentido, tanto San Pablo como Hegel no consideraron la libertad como la posibilidad de elegir entre opuestos o como un ejercicio de la voluntad o la responsabilidad, sino más bien como la capacidad de recapitular en Cristo, es decir, retornar a él. Esta idea plantea la posibilidad de que el hombre se justifique por la vía del retorno a Cristo, por la fe y no necesariamente por la observancia de la ley que se torna en pecado cuando desplaza la Alianza con Dios en favor del escrupuloso cumplimiento de normas operativas. La Alianza en este sentido se superpone a toda acción humana, San Pablo lo sintetiza cuando declara: «Dios encerró a todos los hombres en la desobediencia para conceder misericordia a todos» (cit. en Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 302). Nuevamente, Dios y el hombre conspiran para sostener el mal que habita en el segundo: el mal es finito e inevitable, pero Dios es infinito y su misericordia también. El símbolo de la justificación funge como donante de la metáfora de la enfermedad porque puede operar como detonante de la recapitulación, más allá del escrúpulo, algo parecido a una enmienda que me purifica, que me absuelve del pecado, es decir, me justifica.

Ricoeur establece que la promoción de la culpabilidad marcó la entrada del hombre en el círculo de la condenación, cuyo sentido se revela sólo para la conciencia justificada, pero permanece oculto para la conciencia que está bajo la custodia de la ley.

El sistema simbólico del mal que plantea Ricoeur se funda en la facultad que tiene cada uno de los símbolos de implicar a los demás, y despejar mutuamente sus significados. Para San Pablo, el hombre es un “esclavo del pecado” que es a su vez acto y estado. El pecador realiza el acto que lo esclaviza o anula, y esta acción degenera en estado. El acto del pecador ofrenda el cuerpo a la servidumbre. La libertad elige la servidumbre, a esta donación, Ricoeur lo llama siervo-arbitrio:

Así, la cautividad del cuerpo, e incluso la cautividad del alma dentro del cuerpo son el símbolo del mal que el alma se inflige así misma; el símbolo de la afección de la libertad por sí misma; la «desatadura» del alma asegura retrospectivamente que su «atadura» era atadura por el deseo, fascinación activo-pasiva, auto-cautiverio: perderse no significa otra cosa. La expresión que acabamos de utilizar –la afección de la libertad por sí misma– nos lleva a comprender cómo la culpabilidad más interiorizada puede recapitular todo el simbolismo anterior, incluido el de la manilla; ella lo retoma por su cuenta a través del simbolismo del cautiverio (*Finitud y culpabilidad* 306)

No obstante, aunque la culpabilidad sea interior, el mal llega al hombre como lo otro de sí, como su yo-seducido. Significa que la seducción que proviene del exterior es en realidad una afección propia del individuo, en términos de la manilla, una auto-infección. De esta forma toda la experiencia del mal es finalmente una experiencia humana que no transforma al hombre en otra cosa diferente de sí. Ni siquiera es que el mal reemplace al bien sino que se opera una superposición existencial del mal radical y la bondad originaria.

El mal es una realidad abstracta y concreta a la vez. Su concretización es indirecta porque la alcanza mediante símbolos o metáforas que apuntan hacia él. La cultura ha asignado a la enfermedad ese carácter de símbolo del mal. Entre la enfermedad y el mal se realizaron diversos desplazamientos sémicos que constituyeron las metáforas de la enfermedad. Y aunque es verdad que la enfermedad es un hecho (*fact*),

también es un destino (*fate*) porque que se ha convertido en símbolo y metáfora que apunta a otros sentidos y significados.

## **Capítulo 4. La metáfora-discurso de la enfermedad: Análisis de tres novelas de autoras latinoamericanas.**

### **4.1. *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick.**

#### **4.1.1. Resumen de la novela**

*El camino de Santiago* es una novela donde todos los episodios que conforman la vida de la protagonista, desde su temprana infancia hasta la adultez son contados en forma anacrónica y fragmentaria, razón por la cual resulta difícil resumir con precisión la historia y tratar de conservar el efecto estético que este tipo de estructura provoca en el lector. El resumen que presentamos a continuación trata de ser fiel en lo posible a la secuencia textual de la novela.

*El camino de Santiago* narra la azarosa vida de una mujer cuya mente es cohabitada por su propia conciencia y por la de otros dos seres, Santiago y Mina. La historia inicia en la infancia de la protagonista marcada por su relación familiar: madre, padre y hermanos varones (Luis, Javier, Alejandro y Enrique), el “Escuadrón del Huevo”, y su hermana Lilia.

La protagonista narra cómo Santiago interviene o reacciona ante las diversas circunstancias y sucesos. Habla, asimismo, del poder que este misterioso ser tiene sobre ella, de cómo la juzga y la sojuzga. Por otro lado, como antítesis, hallamos la presencia de Mina, que de alguna forma representa una faceta de personalidad completamente distinta de la de Santiago. Contrastan el placer y regocijo que Mina infunde en la protagonista, con el terror y la aprehensión que le provoca Santiago.

La historia comienza cuando la protagonista niña narra una pelea en la que participa al lado de sus hermanos. Ella actúa contra el cachorro de la banda de los González con violencia desmedida, situación que consterna a propios y extraños y le lleva a comprender que hasta en la guerra hay reglas. Más adelante, narra un encuentro con un desconocido, en principio lo describe como un mendigo de ropas negras que antes fueron beige con quien sostiene un primer encuentro sexual. El hombre acaricia sus genitales. Mina toma control psíquico de esta situación, y esto le permite gozar la experiencia. Más adelante en la narración, la

protagonista nos informa que no se trata de un mendigo sino de un paletero quien la masturba que día tras día cuando sale a comprar tortillas.

El paletero coloca la mano de la niña en su pene endurecido y esto la trastorna, causándole aversión. Desde ese momento, evita ir a la tortillería y Lilia, su hermana, tiene que hacerse cargo de la tarea (Laurent K. 14).

La protagonista se confiesa como una escolar marginal, que no goza de popularidad ni de aprecio por parte de sus compañeros. Se compara con su hermana Lilia a quien juzga mucho más apta que ella en muchos sentidos. Narra también los encuentros sexuales precoces que sostenía con el “Tortas”, un sujeto con cierto retraso mental, situaciones que Mina controlaba lo cual permitía a la protagonista gozarlas.

Se narran varios episodios de la infancia de la protagonista, entre ellos, cómo usurpa mediante mentiras el lugar de Felicitas, la líder del salón, y es castigada por ello. Gradualmente, la sensación de inadaptación de la protagonista se arraiga en el ser.

Más adelante, Santiago asume un control casi total sobre la conducta de la protagonista, hasta que ésta alcanza la edad de 22 años, cuando conoce a Vicente quien les provoca, a ella y a Santiago, una atracción inmediata por su personalidad higiénica y ascética. Esta relación funciona en principio y la protagonista se muda a vivir con él. Más tarde, se revela el verdadero carácter posesivo y violento de Vicente quien la somete sexualmente. Santiago se indigna y conmina a la protagonista a huir. De pronto la asalta el recuerdo de un castigo recibido por haber destrozado galletas por todo el piso de la cocina en casa de sus padres.

Cuando por fin decide abandonar a Vicente, éste trata de retenerla violentamente. Ambos se enfrentan, y ella logra escapar. De vuelta en casa de sus padres, decide emprender un viaje a España. Una vez en Madrid se instala en una pensión para mujeres. Santiago la asedia, hasta provocarle un colapso en la Plaza de Santa Bárbara, después otro en el que la protagonista ataca a una compañera de la pensión, Adriana. Por

este último, la dueña de la pensión, Ma. de las Angustias decide cambiarla a un pequeño cuarto, una alacena y apartarla así del resto de las pensionistas.

En Madrid, la protagonista lleva una vida vagabunda y sin oficio ni beneficio hasta que una noche, mientras bebe, recuerda la muerte de su padre. Evoca un episodio en el que su padre al tratar de atemorizarlos con la historia de un fantasma llamado el Niño de la Vela, termina siendo golpeado por uno de sus hijos a quien pretendía asustar. La protagonista recobra la conciencia del momento presente cuando se halla frente a Adriana, quien grita asustadísima de encontrarse con su aparición a media noche. Ma. de las Angustias decide enviarla con un psiquiatra. Se sabe por Vicenta, la encargada de la pensión, que la protagonista recibe llamadas telefónicas de un tal Refugio Vidal, Cuco.

Refugio Vidal entró en la vida de la protagonista cuando ésta acudió al Bar Dos Rombos que era frecuentado por las compañeras de la pensión. Ahí es abordada por Cuco, Refugio Vidal, quien presenta un aspecto ostensiblemente enfermo que provoca una profunda repulsión en Santiago. Sin embargo, la protagonista acepta su invitación a cenar. Durante la cena, Cuco vomita sopa sobre su plato, y Santiago enloquece de asco. Posteriormente van a su casa, donde intentan sostener relaciones sexuales. El cuerpo de Cuco está cubierto de llagas, algunas aún abiertas. La situación se frustra a causa de un violento ataque de tos que provoca que Cuco expulse flemas sanguinolentas. La protagonista no puede controlar su horror y le pide que la lleve de vuelta a la pensión. Cuco le pide su número telefónico, Santiago se niega a dárselo, pero ella de todos modos se lo da.

Durante la estancia en la casa de Cuco, ante su cuerpo lacerado, la protagonista recuerda un episodio de la infancia en el que encuentra un gato moribundo, con la cuenca de un ojo saturada de gusanos que lo devoran, observa también su gaznate agujerado. En vano intenta curarlo y consolarlo pero muere a los dos días. Por su único ojo, recuerda la protagonista, le veía llorar su sufrimiento. Cuco ha desatado este recuerdo.

La protagonista recibe una carta de México, en la que su madre le pide que retorne y evite una vida de terrorista con la ETA. Santiago enloquece pensando que en cualquier momento serán detenidos por la policía

a causa de la absurda carta. La protagonista se extraña de la preocupación de su madre y recuerda cuando su madre cuando caminaba seguida de sus hijos pero no se percataba de sus dificultades para no separarse de ella. Como consecuencia de este descuido, la protagonista es abandonada en un autobús. Un policía la encuentra más tarde y llama a su madre, quien evidentemente, nunca fue aprehensiva, ¿por qué hasta ahora?

Por presión de María de la Angustias, la protagonista acude al hospital psiquiátrico donde se entrevistará con un médico a las diez de la noche, única hora en que puede recibirla. Santiago se opone terminantemente a asistir sospechando que se trata de una trampa y que terminarán encerrados con los locos del nosocomio. La protagonista actúa con cierta normalidad durante la sesión, pero Santiago insiste en que deben huir y olvidarse de esas sesiones. Incluso, como parte de la labor de convencimiento, fantasea viajar a lugares lejanos y exóticos.

Como carecen de dinero para regresar a México o viajar a cualquier otra parte, la protagonista y Santiago deciden estafar a Cuco. Urden un plan y lo llaman. Cuco decide darles el dinero del pasaje de regreso, este hecho provoca que la protagonista evoque el recuerdo de un robo a la tienda de Don Simón que fue perpetrado en su infancia en complicidad con sus hermanos. Robo por el cual fueron denunciados ante su padre quien los castigó y pagó el costo de los yoyos robados.

La protagonista sufre remordimientos por la estafa que ha efectuado, se pregunta en qué otra ocasión se ha prostituido. Recuerda cómo bailaba como africana en los baños de niños de la escuela secundaria, y cómo se apostaba a que lo haría, todo ello para matar el aburrimiento. Es denunciada a sus padres por las autoridades del colegio quienes afirman que bailaba desnuda y que se le pagaba con dulces y refrescos. Su padre la reprende, le dice que si quiere ser *vedette* es su problema, pues para él ha muerto y le deja de hablar por seis meses.

Deja de lado sus remordimientos y va a una agencia de viajes a comprar un boleto para alguna parte. Santiago le provoca alucinaciones, cae desmayada, cuando se recupera, huye. Descarta los destinos exóticos y parte a Londres. Durante la travesía del ferry que cruza el Canal de la Mancha, adquiere una sonrisa frígida.

Llega a Londres donde conoce a Reginald quien la acoge a pesar de no saber nada de ella, ni poderse comunicar porque asume que no habla el idioma. La protagonista decide no pronunciar palabra alguna aunque conoce la lengua. Pasa el tiempo en un sótano en donde vive Reginald. Sale a contar el número de pasos de un lugar a otro. De pronto emprende una encuesta sobre el problema de estar vivo y aborda a las personas a la salida del metro con esta cuestión. Después llama su atención una mujer a quien sigue sin motivo aparente. Sufre un nuevo ataque de locura que Reginald logra controlar, a raíz de esto la protagonista decide abandonarlo y volver a México. Durante el vuelo a casa, evoca el recuerdo de la manera en la que quemó a su amiga Martha con un tenedor ardiente al intentar hacer un truco de magia. Recuerda varios episodios de la infancia. De pronto, al recordar a Reginald, rompe en risas de todo tipo.

La voz de Santiago le concede una tregua de diez años, entonces conoce a Lucio con quien se casa. De pronto sin causa aparente, Santiago reaparece y comienza a conspirar contra Lucio, haciendo creer a la protagonista que es un demonio, un íncubo, que la quiere matar, devorar, chupar su sangre. Sufre alucinaciones violentas. Se encierra en el baño y ello le recuerda cómo intentó suicidarse a los catorce años y cómo fracasó. Santiago intensifica su labor demencial, crea alucinaciones cada vez más violentas y horribles. La protagonista comienza a actuar sin sentido, sale vestida con impermeable y botas para ir a su trabajo. En el ascensor de las oficinas, sufre un delirio, golpea a un compañero de trabajo, y huye. Termina tirada en la vía pública y despierta en un hospital cuidada por Lucio. La protagonista se repliega en su interior en busca de Santiago, ser horrendo y monstruoso que la habita. Llega hasta la mesa de trabajo de Santiago donde éste prepara todo su repertorio de horrores. Observa a Santiago tratando de manipular al médico que intenta atenderlos. Encuentra a Mina en esta travesía y la toma de la mano. Luego retorna al mundo exterior, Lucio está junto a ella, le pide que no regrese a ver lo que queda, él la despide con su mejilla recargada en su pecho tranquilo.

#### **4.1.2. Intertextos.**

El título de la novela evoca la conocida ruta de peregrinación a Santiago de Compostela, y por supuesto la historia del apóstol Santiago, también llamado el Mayor, cuyos primeros datos biográficos proceden fundamentalmente de los Evangelios. Respecto a su lugar de nacimiento, son varios los autores que lo sitúan en la localidad de Jaffa, lugar cercano a Nazareth, localizado en la orilla del lago Gesenareth. El oficio familiar era la pesca, tarea en la que estaban asociados a los hermanos Simón (San Pedro) y Andrés. De este grupo de pescadores Jesús eligió a sus cuatro primeros discípulos: Pedro, Andrés, Santiago y Juan.

De entre todos los discípulos que acompañaron a Jesús, Santiago, junto con su hermano Juan, y Pedro, se convierte en uno de los predilectos de Cristo; pertenece al grupo de los íntimos. En los acontecimientos clave lo toma como testigo excepcional. Él es uno de los elegidos para asistir en el Tabor a la Transfiguración, para acompañar a Jesús en el huerto de Getsemaní y para presenciar la resurrección de la hija de Jairo. Estos pasajes sirven para ponderar el afecto con el que Cristo distinguía a este Apóstol. Santiago se nos muestra como un hombre de carácter vehemente, apasionado e impulsivo. Es frecuente encontrar referencias a esta impetuosidad, bien definida en su conversación con Jesús demandándole un puesto de privilegio en el reino de los cielos o cuando le reclama que castigue con fuego a los samaritanos hostiles.

La "llegada milagrosa" del cuerpo del Apóstol Santiago es la causa de la peregrinación a tierras gallegas que hoy conocemos. Cuenta la tradición que sus discípulos robaron el cuerpo de su maestro, decapitado en Palestina en el año 42, y después lo embarcaron en una nave, aunque sin tripulación, o por mejor decir, con tripulación angélica y siete días después de su partida arribaron a la desembocadura del río Ulla, ya en tierras gallegas. Una vez allí, los discípulos tuvieron serios problemas para enterrar a su Maestro por causa de la Reina Lupa y, sobre todo, por el Rey Duyo, declarado enemigo del cristianismo. Luego de una serie de hechos milagrosos, el apóstol quedó enterrado en lo que después sería Santiago y la Reina Lupa convertida al cristianismo.

La Institución de la gracia del Jubileo –Indulgencia plenaria– por el Papa Calixto II, del Año Santo Jacobeo, y por su sucesor, Alejandro III, a través de la Bula *Regis terna*, a quienes visiten el templo compostelano los años en que el 25 de Julio (día de Santiago) coincidiese en domingo, impulsaron definitivamente las peregrinaciones a Santiago durante la Edad Media. Actualmente, al margen de las motivaciones religiosas que le dieron vida, el interés del Camino se centra en sus aspectos artísticos y turísticos: en lo arquitectónico (por el llamado estilo de peregrinación), en la importantísima escultura románica (cuya evolución podemos seguir a lo largo de la ruta hasta desembocar en el Pórtico de la Gloria), en la pintura (plasmada en el panteón de San Isidoro de León), y, en fin, en los destacados alicientes turísticos: paisajes, gastronomía, cultura, que ofrece la milenaria ruta. El camino fue crisol de culturas, transmisor de corrientes e ideas por todo el Continente, encuentro de pueblos y lenguas y eje vertebrador de la primera conciencia común de Europa. Dijo Goethe que "Europa se hizo peregrinando a Compostela". En nuestros días, el Consejo de Europa ha definido el Camino de Santiago como Primer Itinerario Cultural Europeo y la UNESCO ha declarado a la ciudad de Santiago de Compostela, Patrimonio Cultural de la Humanidad. El fenómeno xacobeo irradió su influencia a todo el mundo. Bajo la advocación de Santiago se encuentran infinidad de iglesias por toda la Tierra y especialmente junto a los Caminos de la Peregrinación.

El camino de Santiago de Compostela es un símbolo indiscutible de la civilización occidental, es decir, de un discurso que trasciende lo religioso y toca todos los aspectos de la cultura eurocéntrica y del discurso y la ley del orden simbólico. Otras interpretaciones pueden ser dadas a este intertexto, de hecho, existen numerosas menciones del Camino de Santiago, desde el siglo VIII, y en obras tan notables como *La Divina Comedia* de Dante.

Un camino es siempre una ruta que conduce a un destino, pero sobre todo es un transcurrir, en este sentido, *El camino de Santiago*, es el transcurrir de varios seres encarnados en uno solo. Quizá el valor simbólico más importante que podemos hallar en este título, es la referencia al carácter furioso y vehemente,

incluso fanático, del apóstol que también se manifiesta en el coprotagonista de la novela, así como el camino simbólico, es decir, el destino que éste pretende para la protagonista.

#### **4.1.3. Perspectiva temporal.**

Quizá el aspecto más sobresaliente de la construcción de la novela radique en la estructura temporal. El tiempo no es representado en forma cronológica sino en un ordenamiento de otra naturaleza. En términos literarios podemos hablar del empleo constante de analepsis y prolepsis que en vaivén cuentan la historia. Sin embargo, este aparente desorden no es tal, ya que toda la memoria y la conciencia del presente están sometidas al arbitrio de Santiago, quien evoca los recuerdos o produce alucinaciones que distorsionan el pasado, el presente y el futuro.

Cual tahúr, abre en abanico las fotografías y escoge una al azar (Laurent K. 9)

En este ejemplo vemos cómo la protagonista se refiere a Santiago como de un tahúr que escoge una “fotografía” al azar para mostrársela, pero los tahúres no hacen nada al azar, por el contrario, son expertos, profesionales del juego. No hay azar.

Santiago se vale de “fotografías” –lo que la protagonista llama fotografías– para representar acontecimientos pasados, presentes, futuros, reales o irreales y dotarlos de toda la fuerza de la “realidad”. Estas “fotografías” obedecen a la propia agenda y fines de Santiago. En ocasiones parecen fortuitas pero no lo son. Por otra parte, Santiago parece ser el dueño indiscutible del álbum fotográfico, por no decir de la totalidad de la memoria y la conciencia de la protagonista, y finalmente, del tiempo. Él guarda, archiva, clasifica y recupera toda esta información. Tan poderoso resulta Santiago, que la protagonista no alcanza en muchas ocasiones a distinguir entre la realidad y la fantasía. En el siguiente fragmento habla de un “espejismo” que asaltó su razón y la conminó al suicidio:

Ese año catorce de mi existencia quedé más triste que nunca. Muy poco por el escándalo familiar, algo por el fallido intento de suicidio y mucho a consecuencia del espejismo que asaltó mi razón (Laurent K. 7)

Esta es la primera marca de tiempo que aparece en el texto y sitúa al lector en el año catorce de su existencia. Momento en el cual la protagonista intentó suicidarse, pero que queda señalado porque ella considera que este es el punto crucial donde su razón queda comprometida por un espejismo que la asalta. Anteriormente, la presencia de Santiago, era de algún modo atenuada por Mina o por la realidad misma pero a partir de este punto se establece su dominio, por lo que es posible hablar de un parteaguas temporal, antes y después del intento de suicidio.

Santiago posee toda una colección de fotografías, filminas y transparencias que irá enseñando a lo largo de esta asamblea enfermiza. Él es yo, yo soy él. Lo demás es un truco astral (Laurent K. 9)

Cada cambio de fotografía produce una ruptura en el plano temporal que puede ser en el orden cronológico del tiempo objetivo, entre el tiempo objetivo y el subjetivo, o en ambos simultáneamente. Evidentemente esto provoca una estructura temporal sumamente fragmentaria que incluso puede producir una sensación de vértigo, que en mi opinión persigue este fin estético al hacer prácticamente imposible para el lector realizar una reconstrucción temporal completamente coherente. Por ejemplo, en la página 19, se nos informa sobre cómo la protagonista abruptamente llega a la edad de veintidós años ganando batallas de desamor que el lector desconoce por completo en este punto de la narración. Es obvio que este recurso funciona como anticipación y genera un *tempo* narrativo vertiginoso, que después se aletarga, citando minuciosamente, “fotografía” tras “fotografía”, los acontecimientos.

Ganando batallas de desamor llegamos a la fotografía de mis veintidós años (Laurent K. 19)

Primera fotografía (23)

Segunda fotografía (23)

Tercera fotografía (23)

En esta fotografía yo no estoy sola en los recreos (26)

Veo en la oscuridad una fotografía once años después (29)

La fotografía empieza justo en la oscuridad (34)

Voy en un tren europeo. Vicente es una fotografía lejana llena de furia (39)

Del viaje a Europa existen algunas fotografías borrosas (41)

Santiago saca la fotografía de las escaleras del niño de la vela (48)

El “tiempo” en la novela se representa como acontecimiento, y en este sentido es discrecional, pues cada suceso comienza y termina en límites muy definidos, no se percibe continuidad. En todo caso, sólo el lector en un acto de refiguración podría proponer alguna, pero la novela no manifiesta ese propósito en su estructura.

Algunos hechos se ubican temporalmente con respecto a otros, por ejemplo, cuánto tiempo antes o después del intento de suicidio sucede algo, o como en el siguiente ejemplo que comenta la mudanza al departamento de Vicente que ocurre cinco años después de la muerte del padre de la protagonista, fecha no precisada.

Mi padre tiene cinco años de muerto cuando me veo empacando para mudarme al departamento de Vicente (Laurent K. 24)

Esta forma de relacionar la memoria y de temporizar resulta extremadamente ambigua en una novela, sin embargo, es de lo más frecuente en la vida cotidiana. Sabemos que el intento de suicidio fue a los catorce años, que ella conoció a Vicente a los 22 años de edad, y que se mudó a casa de éste cinco años después de la muerte de su padre. Sin embargo, con toda esta información no es posible saber con precisión cuándo murió el padre. Esta ambigüedad se halla presente en toda la novela. Tampoco sabemos qué ocurrió primero, si el encuentro con el Tortas, cuando la protagonista cursaba tercero de primaria, o el episodio con el mendigo o paletero, o quizás sean de algún modo el mismo evento.

Además de las referencias a “fotografías”, existen otras construidas mediante adverbios o frases adverbiales que también son imprecisas, y vuelven más confusa la temporalidad porque aceleran el *tempo* de la narración o lo congelan en forma absoluta. A continuación cito algunos ejemplos de este caso:

Así llegó el invierno (Laurent K, 42)

Lo conocí en el bar Dos Rombos un sábado por la noche (55)

Estoy un año antes del intento de suicidio (59)

El domingo en la mañana hubo crisis por todos lados (63)

A contraluz aparecen filminas que lo confirman... Mi madre camina con la nariz apuntando al cielo (65)

Así le escribí y así me vi cuando llegué cerca de la navidad a Londres (67)

Estamos nuevamente sentados en un restaurant lujoso (71)

Esa noche estuve segura que habíamos fracasado en el intento de extorsionar a Cuco. Pero llamó al día siguiente (74)

Cursaba entonces el segundo de secundaria, muy próxima al intento de suicidio (74)

En dos días me encontraba en el ferry que cruza el Canal de la Mancha (79)

No sé cuántos días anduve las calles de Londres (79)

Yo, por mi parte, dormía hasta tarde [...] Para matar la tarde, salía a las calles (82)

Volvió a caer la noche (86)

Veo venir los faroles de la Tía Socorro (86)

El policía me lastima al tratar de levantarme (87)

Después del vuelo, la conexión, otro vuelo, largas esperas en aeropuertos (91)

La risa que se me fue apagando desde el año catorce (95)

Una década de tregua (96)

Se aprecian a lo largo del texto continuas interrupciones en la narración en las que predomina el tiempo subjetivo, por lo cual, el *tempo* se reduce a su mínima expresión, y el lector ignora completamente cuánto tiempo objetivo transcurre, como es el caso de la alucinación en la Plaza de Santa Bárbara en Madrid (44) en el que la misma protagonista dice ignorar lo ocurrido y cuánto tiempo pasó.

–No me hagas esto en medio de la plaza – ruego.

¿Plaza? No hay tal. Una oscuridad desconocida. De un color parecido al gris, pero eso sería una comparación factible. No sé cuánto tiempo tarde en desconectarme, pero me sentí tan vacía como en el conato de suicidio, antes de Santiago. ¿Qué hice con él? Lo ignoro. ¿Cómo llegué a la pensión, con mis libros bajo el brazo, hasta la cama que me había protegido de todo lo ajeno? También lo ignoro (Laurent K. 44).

Por supuesto el *tempo* del tiempo subjetivo es mucho más lento que el del objetivo, en gran medida por las digresiones en las que cae la protagonista consigo misma, con Santiago o Mina. Las narraciones del tiempo objetivo no suelen ser prodigas en adjetivos o minucias, por el contrario, tienden claramente a una economía discursiva, no obstante existen hechos que son narrados o al menos referidos varias veces durante la novela, como una compulsión. Este es el caso de las repetidas referencias al suicidio, a Vicente, a Reginald, o a Cuco, entre otras, crean una estructura prismática que permite observar muchos ángulos temporales a la vez.

#### **4.1.4. Perspectiva espacial.**

Cada cambio de tiempo suele también serlo de espacio. La evocación de una nueva “fotografía”, involucra un cambio abrupto de escenario, y aunque existen evocaciones que son suscitadas por el propio escenario, donde el espacio es prácticamente el mismo, aunque la instancia temporal sea distinta. Sin embargo, no es la norma. Un ejemplo de esto es el baño en que la protagonista se haya encerrada y en el que recuerda su suicidio.

Si un espacio se define, como señala Luz Aurora Pimentel, con base en un nombre y una serie predicativa que lo caracteriza, *El camino de Santiago* no muestra mayor preocupación por especificar el espacio, que la que manifiesta para especificar el tiempo. Los espacios: la casa familiar, el colegio, el lugar de trabajo, el departamento de Vicente, la pensión en Madrid, el hospital, la habitación de Reginald y la casa del matrimonio son descritas con una parquedad ascética, e incluso con deliberada ambigüedad.

La autora no abunda en aspectos concretos de la conformación de los espacios, incluso, para las ciudades de Madrid y Londres, emplea una metonimia refiriéndose, para la primera, exclusivamente a la Plaza de San Bárbara, y en la segunda, a Picadilly Circus. Si el lector no conoce estas áreas y si tampoco conoce las ciudades, ello no preocupa en lo más mínimo a la autora y en realidad, no afecta a la narración.

Destaca entre todo este vacío descriptivo, la dimensionalidad espacial con que se establece la geografía de la pensión que la narración trasforma en un espacio fantástico y escheriano de escaleras que suben y bajan al mismo sitio:

Con valentía robada del recuerdo de Javier, bajé reducidos peldaños que apenas sostenían un zapato del número cuatro. No fueron más de quince peldaños. Al poco me encontré con otra puertita, similar a la que estaba a un lado de mi alacena. Traté de abrirla pero tenía seguro. Pensé que daba a la cocina de las que vivían en la pensión del tercer piso. Quizá alguien estaba en una alacena imaginando a dónde llevaban las escaleras hacia arriba (Laurent K. 51).

En contraste con las escuetas y metonímicas descripciones de los espacios exteriores, los interiores subjetivos son descritos con prodigalidad. Quizá en razón de ser fantasiosos y que por lo tanto el lector no cuenta con ninguna referencialidad posible. Este es el caso de la descripción de las entrañas de la protagonista donde habita Santiago.

Algo chacualea y Santiago voltea hacia el interior. Logro esconderme en una concavidad. El doctor repite una pregunta y esto hace que Santiago vuelva a acomodarse frente a los ojos. Encuentro aquel montículo de carnes latientes [*sic*], hinchado cual réplica de mi vientre

constreñido. Al subir, alcanzo a oír que Santiago tartamudea, como si al pisar sobre esta carne alterara el fluir del lenguaje. Bajo hacia el estanque de pus donde ya no hay una sola fotografía flotando en el ácido verde fuego. [...] Al cruzar la ciénaga, noto que Santiago ha perdido congruencia. Sonríe. Si fuera menos terco estaría ahora frente a mí, pero sé que no quiere perder el juego ante las preguntas capciosas del doctor. Reconozco el terreno desigual bajo la enramada de venas, venitas, venotas que me obligan a reptar. Al término de aquella maraña tubular, me encuentro al borde del precipicio. Huesos pequeños y carnes callosas dibujan la montaña del desfiladero. Al asomarme no logro ver nada, sólo el rojo que se vuelve negro. [...] Perpleja ante la lucidez, camino por la orilla. Colgados de arterias que sobresalen de las paredes, encuentro capullos con larvas de sueños apenas imaginados. Despedazo uno interrumpiendo la gestación. Adentro hay una plasta viscosa, con un par de ojos ciegos. Lo lanzo al fondo y pienso en lo que hubiera sido. [...] Debo darme prisa. No sé cuánto dure el efecto del sedante. Camino con cuidado, haciendo a un lado tejidos adiposos y trazos intrincados del torrente sanguíneo. Sigo el paraje abierto por donde Santiago hace sus recorridos para alimentar a sus criaturas. A la vuelta de un recodo encuentro el umbral de una gruta (Laurent K. 115-6)

Podemos observar en el fragmento anterior, la detallada construcción de la geografía interior, y cómo ésta se despliega a partir de la visión de la protagonista, quien en este caso funge como “punto cero de la dimensionalidad”. Existen espacios en los que Santiago tiene este mismo papel.

Era el director del manicomio que está en la afueras de Madrid. No me iba a cobrar nada gracias a María, pero sólo podía atenderme a las diez de la noche.

—Todos los días, si no le importa.

Mi pleito con Santiago fue verdaderamente escandaloso. Su paranoia llegó a límites insospechados [...] La dueña de la pensión comenzó a visitarnos seguido y hacer todo tipo de preguntas. Santiago contestaba todo tipo de mentiras.

– ¿Cuándo vas con José Luis? En verdad te ayudará.

Al subir por los jardines del enorme hospital apenas alumbrado por unas cuantas luces mercuriales puestas a nivel del asfalto, le creía a Santiago. Me voy a quedar aquí. Miré los barrotes de las ventanas y los postigos cerrados. Santiago utilizó el truco de saltar sobre las sienes para evitar que entrara en ese lugar del cual probablemente nunca saldría (Laurent K. 68)

Si como señala Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva*, «el observador no sólo organiza la descripción y se constituye en su deixis de referencia, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológico-culturales que se van superponiendo» (41), resulta claro que la perspectiva espacial en esta novela es por lo menos doble. Por un lado, está la que ofrece la protagonista y por otro, el coprotagonista, Santiago. Los espacios, como ya señalamos se evocan o remiten a temas concretos, por eso la escalera de la pensión remite a la escalera de la casa del Niño de la Vela; o bien, la prostitución con Cuco, remite a los bailes exóticos que realizaba en los baños de varones; la estafa a Cuco, remite al robo de los yoyos. Un escenario pasa a otro pero la temática se conserva y esta es la forma en la que es organizado espacialmente el relato. Estaríamos entonces frente a una perspectiva espacial temática y el “punto cero de la dimensionalidad” de este relato se desplaza constantemente, a veces, la detenta la protagonista, a veces Santiago, otras veces, el lector, esto produce una enorme dificultad para integrar la información en una *Weltanschauung*<sup>1</sup> coherente.

El punto cero de la dimensionalidad es desplazado continuamente entre la protagonista y Santiago, y como señala Pimentel, «los adjetivos y frases calificativas, no describen directamente al objeto sino que

---

<sup>1</sup> Concepto o visión del mundo.

remiten a temas que animan la totalidad del relato, o al estado de ánimo, la visión del mundo y las opiniones del sujeto que las contempla. La descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo» (41). En este caso, la perspectiva espacial es permanentemente inestable, y si a ello se añade que el ánimo, la visión del mundo y las opiniones de la protagonista y de Santiago son generalmente distintas, el lector se enfrenta a la imposibilidad de refigurar un sistema de significación estable, confiable o lógico, y esto lo coloca en el umbral de la metáfora de lo incoherente, lo inasible y por lo tanto, demencial.

#### **4.1.5. Perspectiva del narrador.**

El narrador “oficial” de la novela es la protagonista, oficial porque es a través de su voz que se conoce la historia. Se trata de un narrador homodiegético, que también podría calificarse como autodiegético por el carácter autobiográfico y confesional del texto, así como por el empleo del monólogo interior (en algunos casos diálogo interior).

El grado de subjetividad en una narración homodiegética, como señala Pimentel, provoca generalmente que el lector tienda a confiar implícitamente en la voz narrativa, sin embargo, en esta novela el factor de subjetividad opera precisamente en contra de su confiabilidad, ya que el lector se encuentra frente a un narrador que es en realidad dos narradores.

Pimentel afirma en su estudio dedicado a la perspectiva del narrador, *La enunciación en el relato literario*, que «toda narración homodiegética ficcionaliza el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo» (cit. en Pimentel 140). En *El camino de Santiago* observamos que no sólo son los personajes los narradores de la historia, sino la historia misma, y aunque subsiste una sola voz, por así decirlo “objetiva”, la de la protagonista, a través de

ella se mediatiza la voz de Santiago y se narra la de Mina, quien no habla, no posee lenguaje, en contraste con el primero. Mina se expresa mediante un discurso libre indirecto.

La voz de Santiago narra los horrores que los acechan; el discurso es el de Santiago, es en primera persona y por lo tanto homodiegético, pero al ser mediado por la protagonista puede presentarse en forma indirecta o indirecta libre. Como podemos notar, esta situación de dos narradores afecta no sólo la credibilidad del texto sino que provoca un problema de ubicación espacio-temporal y cognitiva porque parece que en tanto Santiago conoce las profundidades de la mente de la protagonista, no ocurre lo contrario, y esto fractura el concepto tradicional de un narrador homodiegético. En relatos a cargo de un solo narrador por lo menos se tiene una unidad de distorsión de la información, por así decirlo, la distorsión tiene una tendencia constante, pero en el caso de este relato, la distorsión resulta inesperada y desconcertante. Por ejemplo, la narradora-protagonista narra su estancia en Londres, pero luego dice que nunca estuvo ahí, sólo en España, ¿quién habla?

Yo no estuve en Londres, sólo en España (Laurent K, 96)

–No sé sonreír –alegué mientras masticaba–, la que sabe es Lilia –recordé la sonrisa en bajorrelieve que se me pegó en el ferry a Inglaterra. Santiago aprovechó el recuerdo (97)

¿Cómo se recuerda algo que no sucedió? ¿Quién habla? Pimentel destaca que en las narraciones testimoniales, el principio de incertidumbre domina (145), y puede suceder, como de hecho sucede en este caso, que la instancia narrativa, que objetivamente es una, se multiplica relativizando el mundo ficcional y reduciendo la “autoridad” del que narra. Entonces sucede que cada instancia enunciativa puede incluso contradecir o suplir la información de otra instancia, como se observó en el fragmento anterior.

La narrativa del siglo XX emplea frecuentemente este recurso de fragmentación vocal lo cual, como subraya Pimentel, coloca en «primer plano ideológico el principio de incertidumbre no sólo de nuestro conocimiento del mundo, sino incluso de las formas de acceso a él» (145). Situación claramente apreciable

en esta novela, donde la metáfora del discurso fracturado, de la pérdida del *logos* se mediatiza a través de los recursos de la ambigüedad, la inestabilidad discursiva y la imposibilidad de la “certeza”, que conducen a la demencia.

#### **4.1.6. Perspectiva de la trama.**

La trama es construida con base en la altísima fragmentación temporal y espacial. Un fragmento es evocado por otro y se establecen paralelismos. El mecanismo de la memoria asociativa y rizomática es lo que permite esta estructura sólo en apariencia caótica.

Con relación a esto, Lyotard propone sustituir el relato paradigmático, o paradigma, con una *paralogía*, es decir, un juego del lenguaje, que es una estrategia que consiste en declarar continuamente negociables las normas del desempeño intelectual o comercial (cit. en Moulthrop 340). Podemos establecer una similitud entre este tipo de esquema y la configuración de *El camino de Santiago*, ya que la construcción de la trama obedece a la designación de lugares u ocasiones consignados como “fotografías”. Éstas se despliegan frente al lector como un océano frente al navegante o un desierto frente al nómada, en contraste con el espacio cartesiano o la cuadrícula urbana, la trama de esta novela es una estructura caóticamente distribuida.

El hilo conductor de la trama se asienta sobre la evocación, la libre asociación de los recuerdos e ideas de los personajes, pero se complejiza porque de entrada se establece que estas evocaciones pueden ser falsas, producto de la imaginación, del deseo, o de la manipulación, como pretende Santiago, y ello nos lleva a desconfiar permanentemente de la memoria, de su objetivización.

En contraposición a un discurso logocéntrico, *El camino de Santiago*, no promueve una visión objetiva y particular del conocimiento, en este caso el conocimiento del individuo o de la identidad como entidades ordenadas, controladas, y autónomamente significativas; en cambio la novela presenta un modelo que un claro alejamiento de todo tipo de jerarquización, ni siquiera podemos hablar de una estructura con forma de árbol, sino más bien de la de una hiedra que se expande libremente. Existen sin embargo, algunas pautas para

esta extensión como son los paralelismos, que poseen cierta carga significativa alegórica. Para ejemplificar lo anterior citamos el siguiente fragmento:

Empezaba a arrepentirme de verlo desprotegido de mí misma cuando me llevé los dedos al cuello y descubrí unos ligeros rasguños. Me encerré en el baño. Acomodé la mejilla en los azulejos fríos.

Fui resbalando hasta quedar hincada en la memoria de cuando tenía catorce años y acepté la pérdida de Mina [...] Mi madre toca la puerta. Tengo rato sentada, con las venas abiertas sin que la sangre logre perder su cauce. Los toquidos se vuelven más intensos. ¿Cuánto falta para acabar con todo? Mi padre se dispone a destrozar el picaporte. Yo juego con las heridas en las muñecas de mis manos. Son como bocas. Provoco gestos con los dedos. La sangre sale con una lentitud desesperante. Mi padre logra romper la puerta y yo siento una corriente de fuego doloroso que me exige la vida, se adentra en el torrente sanguíneo y se instala detrás de mi frente. Desde su trono óptico, abre mis párpados y descubre que ha triunfando en la invasión. Todo se vuelve terriblemente lúcido. Me lleno de un falso entusiasmo que confundo con el regreso de Mina. Escucho por primera vez la voz de Santiago que entonces, y ahora, pide que me levante del suelo.

Lucio también rompió la puerta. Tenía mucho tiempo fuera del baño sin que yo respondiera. Se puso en cuclillas para abrazarme. Escuché la voz de mi madre.

– ¡Qué barbaridad! –grita–. Esta niña se quiere suicidar (Laurent K. 101-2)

En este fragmento, al igual que en otros tantos en la novela, podemos apreciar cómo la circunstancia de encierro en el baño evoca en la protagonista otro encierro anterior, aquél en que intentó suicidarse a los catorce años, y es tan poderosa la evocación que el pasado deviene en presente, cuando Lucio, al igual que su padre antes, logra abrir la puerta y la abraza, mientras ella escucha en el baño la voz de su madre desde el pasado en el presente. En este punto donde el pasado y el presente se colapsan, a través de una dialéctica, que

a veces opera como resistencia cuando ambos se oponen, y que en otras ocasiones formará una *paralogía* como señala Lyotard.

Otra problemática que subsiste en la trama de la novela es con relación a la verosimilitud, o al concepto de verdad dentro de la novela, o de la novela. Para el primer caso, hay que tomar en cuenta que en varias ocasiones la protagonista dice y se desdice: ¿fue un mendigo o un paletero?, ¿estuvo en Londres y nunca estuvo en Londres? En la dinámica general de la novela, el concepto tradicional de “verdad” como concordancia de un juicio o una enunciación con la realidad diegética resulta irrelevante. El principio epistemológico de “verdad” es precisamente lo que se violenta, y esta misma estrategia se extiende a otros conceptos como la identidad, la salud, y la familia, entre otros.

#### **4.1.7. Perspectiva actorial (figural).**

En este texto, la perspectiva figural se confunde con la del narrador/es. Los protagonistas son dos y el mismo. Se caracterizan con una variedad de recursos: por su acción, su discurso directo, indirecto, su apariencia externa y su entorno. De esta manera, paradójicamente, a pesar de que hablamos de un solo cuerpo podemos identificar claramente dos individualidades: la protagonista y Santiago. Mina, queda como un personaje marginal por su carencia de discurso directo, pero sí es posible caracterizarla por su acción, por el discurso indirecto que sobre ella se construye, y por su apariencia, “azul”.

Sea por mi carencia de lógica, perdono fácil. Santiago no. El intruso del poder, del ego, del deseo. Debo reconocer su necesidad de perdonar únicamente como elemento valioso para lograr la buena salud y quedarse más años en el imperio. Aunque sé que le resulta humillante, desde el paletero ha iniciado el camino del perdón. Cede a este concilio en busca de la indulgencia. Quiere convencerme de que nunca usurpó lugares y de ninguna manera es una pútrida repetición del patrón humano (Laurent K. 15).

Tanto la protagonista, cuyo nombre desconocemos, como Santiago constituyen “efectos de sentido” bien definidos e incluso, antagónicos. La protagonista es errática, tiene un apego a Mina a quien considera la fuente de su deseo, más aún de su gozo.

... Mina y yo vivíamos el éxtasis del descubrimiento. Juntas amamos a otro cuerpo que tampoco tenía Santiago como aquel mendigo. Le decían el Tortas, porque vendía pan con queso afuera de la escuela. Yo cursaba el tercero de primaria. Teníamos algo en común: babear [...] babeábamos al tocarnos. Lo enseñé a acariciarme despacio, pues al principio me lastimaba. Mina seguía controlando la explosión de soles... (Laurent K. 16).

En tanto que Santiago representa y manifiesta el discurso patriarcal, el *logos*, la higiene, el ideal humano. Ambos personajes se enfrentan constantemente por la hegemonía sobre el cuerpo que habitan. La protagonista se manifiesta apartada de su ego, mientras que Santiago se encuentra firmemente instalado sobre él.

Santiago posee toda una colección de fotografías, filminas y transparencias que irá enseñando a lo largo de esta asamblea enfermiza. Él es yo, yo soy él. Lo demás es un truco astral (Laurent K. 9)

El entorno exterior, al que el texto coloca normalmente en un lugar marginal, no constituye un punto central para la configuración de los personajes, sin embargo, no podemos decir lo mismo con respecto al entorno interno, las concavidades que habita Santiago, porque en ese caso como ya se citó con anterioridad, prevalece la descripción de rasgos grotescos y horrorosos que enmarca a un individuo de características semejantes, casi miméticas. Lo mismo sucede con el discurso de Santiago que remite constantemente de los horrores de la falta de higiene, y sus juicios y prejuicios sobre la naturaleza malévola de los otros.

Él asegura que observar los siete pecados capitales es la clave de la buena salud. Perderla sería devastador. Controlar la gula, envidia, soberbia, lujuria, pereza, ira y avaricia es su mayor obsesión (Laurent K. 17).

Si un personaje, como afirma Luz Aurora Pimentel, no es tan sólo discursividad, sino que tiene además una dimensión referencial e ideológica, Santiago sostiene toda una cosmovisión que valida el orden patriarcal fonologocéntrico, aquel que promueve la salud sobre la enfermedad, la razón sobre el sentimiento, y que articula todo este aparato sobre la palabra, y la capacidad de emplearla para inscribirse y reivindicarse en el mundo. De ahí, que Mina, quien no cuenta con acceso a la palabra, se encuentra precisamente en el margen del *logos*, y asimismo también observamos el miedo de la protagonista a perder la palabra, ya que ésta es la única posibilidad de inscripción en el llamado mundo “real”.

Alguna vez creí poseer el talento de la lógica. Sin embargo, fue desastroso tomar iniciativa.  
(Laurent K. 11).

Hasta que entendiera que hay reglas, incluso en el odio, que no se pueden transgredir. Al pasar de unas cuantas horas fingí comprender y fui perdonada. (Laurent K. 12)

Y es precisamente, al final de la novela, cuando la protagonista sabe que no será capaz de volver a articular la palabra con lógica y que comprende que ha quedado fuera del discurso central. Hallarse fuera de éste, implica la muerte o la locura.

Lucio está sentado al lado de mi cuerpo dormido. Desde la boca del túnel le acaricio el pelo.  
Le pido que no regrese a ver lo que queda. Sé que jamás saldrá de Santiago una palabra inteligible. Lucio me despide con su mejilla recargada en mi pecho tranquilo. (Laurent K. 118)

A partir del análisis literario de *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick ha sido posible identificar algunos esquemas que sirven como base para elaborar una teoría sobre la metáfora-discurso de la enfermedad. Tanto a nivel estructural como discursivo, el texto concibe la desarticulación de los sistemas tradicionales, casi monolíticos, de la organización y la representación del discurso de la identidad con base en la acción y la palabra. Quizá la estrategia más violenta de la novela consista en derruir la figura del narrador

y bifurcarla, posiblemente como una desarticulación metafórica del ego, y de la integridad física-mental del individuo. Esta estrategia termina por despojar a la narradora-protagonista de la palabra (*logos*) y la anula. La exclusión de la protagonista del orden simbólico trae consigo la imposibilidad del acceso al lenguaje e inevitablemente lo que nuestra cultura denomina locura. De nuestra incapacidad para reconocer e interpretar discursos distintos de los paradigmas aceptados proviene la desconfianza y la calificación de estos discursos como demenciales.

#### **4.1.8. La metáfora-discurso de la enfermedad en *El camino de Santiago*.**

Nuestro trabajo ahora consistirá en determinar la forma en que la novela de Patricia Laurent Kullick elabora una metáfora-discurso de la enfermedad como mal. Recordemos que toda metáfora-discurso es el producto conceptual de una figura-discurso constituida a su vez por dos movimientos semánticos, uno epifórico que es de extensión de significado por medio de la comparación; y otro diafórico el cual crea el significado nuevo mediante operaciones de superposición, yuxtaposición y síntesis. La metáfora-discurso de la enfermedad en esta novela está orientada por un principio de metaforización con base en los símbolos del mal representados por el pecado como alienación y la mancilla, que a su vez operan como vehículos semánticos de significados y sentidos atribuidos al mal en la cultura occidental.

El primer movimiento semántico de la metáfora-discurso de la enfermedad en *El camino de Santiago* está configurado por la representación de las perspectivas temporales, espaciales y actoriales de la diégesis a través de la estructura narrativa. Dichas estructuras permiten la experiencia inteligible de la diégesis en términos de la experiencia humana real del tiempo, el espacio y la interacción social.

En primer término analizaremos la experiencia del tiempo referida en la novela a través de la dimensión temporal narrativa-lingüística. Ésta se experimenta como una organización predominantemente discrecional. Los eventos temporales se experimentan como escenas fotográficas. La metáfora-discurso del tiempo se constituye gracias a la semejanza interna entre la representación narrativo-lingüística fragmentaria

y la memoria humana real discrecional donde el recuerdo se clasifica por escenas y se recupera de la misma manera en que se selecciona una fotografía en un álbum. El recuerdo suele no presentar una cronología fiel y precisa de los acontecimientos. En general, la memoria humana es recuperada en forma fragmentaria y por ello la representación narrativa puede emplear esta semejanza para reproducir mediante una estructura narrativo-lingüística el mismo tipo de experiencia temporal. No obstante, los individuos se esfuerzan por dar coherencia a sus recuerdos y cuando no lo logran y las imágenes y sensaciones son dispersas, se experimenta una sensación de desorden y caos. Esto se traduce en una manifestación de extravío, desviación, errancia o ruptura que se relaciona con otras desviaciones o rupturas más fundamentales que se asemejan al pecado y que también se reconocen como estado de enfermedad. En el caso del primero, la desviación se da en relación a Dios, en el segundo, en relación a la salud y la vida. La perspectiva temporal inscrita en el relato no sólo es fragmentaria, sino aleatoria y abrupta lo que produce o evoca una sensación de caos y desorden. Ambas son características comunes a la experiencia vital del extravío y la ruptura temporales que se perciben en la vida real y durante el deterioro de la conciencia que presume la enfermedad. Observemos el siguiente ejemplo de cascada temporal:

En el *septum lucidum* hay una serie de fotografías y filminas borrosas del proceso romántico: jugando tenis, el cine, comida china, griega, italiana, chistes, carcajadas (incluso las prohibidas por Santiago), manos entrelazadas, vino finísimo y el beso.

Mi padre tiene cinco años de muerto cuando me veo empacando para mudarme al departamento de Vicente. Mi madre arma un pequeño escándalo que ella misma contraataca con sus descreencias. (Laurent K. 24)

Veo en la oscuridad una fotografía de once años después (29)

Voy en un tren europeo. Vicente es una fotografía llena de furia. Ese día no se acabó.

(39)

Estoy en la oscuridad del patio trasero, castigada. La fotografía comienza justo en la oscuridad [...] Santiago saca otra fotografía. No está seguro si pertenece a la misma fecha (35)

La experiencia de extravío o errancia también está presente en la perspectiva espacial diegética. El espacio diegético es inteligible y se experimenta como una metáfora espacial gracias a la estructura narrativo-lingüística donde el lector puede comprender un espacio imaginario en los términos del espacio natural, delimitado y configurado topológica y dimensionalmente. Incluso los espacios diegéticos más alejados de la experiencia real del espacio, como las concavidades corporales internas referidas en la novela, están configurados mediante una metáfora espacial y topológica donde hay precipicios, orillas, límites, texturas, dimensiones, etc.

Santiago está furioso. Corre electrificado por todas las rutas del cerebro (Laurent K. 29)

Algo chacualea y Santiago voltea hacia el interior. Logro esconderme en una concavidad [...] Encuentro aquel montículo de carnes latientes [*sic*], hinchado cual replica de mi vientre constreñido. Al subir, alcanzo a oír que Santiago tartamudea, como si al pisar sobre esta carne alterara el fluir del lenguaje. Bajo hacia el estanque de pus donde ya no hay ni una sola fotografía flotando en el ácido verde fuego [...] Reconozco el terreno desigual bajo la enramada de venas, venitas, venotas que me obligan a reptar. Al término de aquella maraña tubular, me encuentro al borde del precipicio. Huesos pequeños y carnes callosas dibujan la montaña del desfiladero [...] Perpleja ante la lucidez, camino por la orilla. Colgados de arterias que sobresalen de las paredes, encuentro capullos con larvas de sueños apenas imaginados (115-116).

En este fragmento podemos apreciar la metáfora espacial que propone la obra cuando la anatomía de la protagonista es experimentada como espacio geográfico y arquitectónico. Curiosamente la metáfora se torna reflexiva porque el espacio objetivo a su vez adquiere las propiedades y texturas del organismo humano, su viscosidad, volumen, textura y geometría. De esta manera el espacio diegético descrito obtiene los rasgos de

todos los sistemas conceptuales que confluyen metafóricamente en él: el cuerpo humano, la geografía terrestre y la arquitectura.

La perspectiva actorial o figural también se experimenta en términos de la experiencia real de la interacción humana a través de los recursos propiamente artísticos como el diálogo, el monólogo, la introspección que guardan una relación interna de semejanza con la experiencia real de la interacción y pensamiento humanos. Reconocemos nuevamente el principio de metaforización del pecado como alienación. Esto explicaría la bifurcación metafórica del narrador-protagonista. La ruptura o escisión no se verifica en la objetividad de la diégesis sino en la estructura narrativo-lingüística que representa al personaje y organiza su discurso. Su voz se bifurca, se separa de sí misma. La narradora y otro ser, al que no podemos considerar un *alter ego*, se disputan la identidad de un cuerpo. Esta representación es desde un inicio equívoca, plantea una duplicidad sobre un término ¿quién es Santiago? ¿Quién es la narradora?, más aún ¿quién es el/la protagonista? Esta es la metáfora-discurso estructural en su dimensión epifórica más importante que presenta el texto, porque a través de ella el lector comprende la experiencia de la escisión de la personalidad gracias a la configuración narratorial que es un modelo conceptual de la experiencia real de la personalidad escindida. Podemos observar la experiencia de la escisión en la siguiente cita:

Si Santiago no fuera un ser independiente de mi cuerpo, de mi propia imaginación, ¿de dónde saco yo estas historias? (Laurent K. 109)

En *El camino de Santiago* es posible considerar como principio de metaforización estructural de la metáfora-discurso de la enfermedad el símbolo del pecado y su manifestación simbólica como alienación. En las tres perspectivas que hemos analizado, pudimos reconocer cómo la estructura narrativo-lingüística elabora un modelo comparativo de la experiencia de la alienación producto del pecado, símbolo del mal, con la alienación producto de la enfermedad mental. Este modelo de conveniencia aproximada permite identificar el primer movimiento semántico epifórico de la metáfora-discurso de la enfermedad en la novela.

El segundo movimiento semántico que configura la metáfora-discurso de la enfermedad como mal lo podemos reconocer a partir de las operaciones de superposición, yuxtaposición y síntesis que se realizan entre los sistemas conceptuales y simbólicos de la enfermedad que se mencionan o aluden a lo largo del texto. Todo sistema simbólico es una selección intencionada cuyas combinaciones específicas obedecen a determinadas reglas de codificación que Ricoeur explica con base en la lingüística general de Jakobson:

La función poética se distingue por el modo como los ordenamientos de selección y combinación se relacionan entre sí. Lo que caracteriza a la función poética es la alteración de la relación de las operaciones situadas en uno u otro eje. Según Jakobson, «la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación» [...] Ricoeur agrega que la anomalía de la poesía reside precisamente en que la equivalencia no sólo sirve para la selección sino también para la conexión (*La metáfora viva* 294)

¿Cuáles serán las reglas de codificación que sigue Laurent Kullick en *El camino de Santiago*? Éstas son como piezas disponibles para el constructor. El sistema conceptual que sustenta la novela proviene del mismo sistema simbólico cultural del mal. La autora realiza la superposición y yuxtaposición de los sistemas conceptuales y simbólicos del mal y la enfermedad con base en la relación interna de semejanza que percibe o que nos hace percibir ficcionalmente a través de la narración. Ambos sistemas conceptuales constituyen el vehículo semántico que eligió para presentar el contenido generado consciente o inconscientemente desde su posición vital y que no sólo es una imitación sino un estar sobre el mundo. Que esta simbólica del mal sea un producto cultural más o menos estable no limita sus posibilidades creativas. Eso sería como pretender que es necesario inventar nuevos colores para pintar nuevos cuadros. En relación a lo anterior, para elaborar una teoría de la denotación generalizada, Ricoeur acude a la obra de Nelson Goodman, *Languages of Art*, que tiene una afinidad con la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer y más todavía con el pragmatismo de Pierce. En su primer capítulo, «Reality remade» habla sobre cómo los sistemas simbólicos «hacen» y «rehacen» el mundo; y como corolario agrega que de hecho, «reorganiza el mundo en términos de obras y las

obras en términos del mundo» (cit. en Ricoeur 305), *Work* y *World* se corresponden. La actitud estética, dice Goodman, es acción de creación y re-creación, de tal suerte que en la experiencia estética, las emociones funcionan de modo cognoscitivo (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 305).

El empleo de los sistemas conceptuales dominantes en la cultura para ser definidos o experimentados metafóricamente en términos de otros permite la creación de nuevos sentidos porque sus significados nunca están agotados en tanto refieren a la realidad cósmica, a un sistema infinito, y no al sistema finito que presenta la obra. De hecho, y como también lo mencionamos con anterioridad, esta facultad del relato es más evidente en las narraciones míticas que en cualquier otro texto, quizá porque su intencionalidad siempre fue la de propiciar una develación de significado en relación al mundo, mientras que en los relatos poéticos la develación puede ser referida estrictamente al mundo interior del texto. La selección del sistema simbólico presume la pertenencia del escritor a un sistema simbólico universal de donde intencionalmente extrae una parte que enfatiza, omitiendo otra que no sirve a sus fines<sup>2</sup>. Laurent Kullick seleccionó una serie de símbolos del mal que son un subconjunto de la simbólica del mal que la cultura occidental ha reconocido y aceptado. No aparecen en la obra de Laurent Kullick todos los símbolos del mal, ni despliegan éstos todas sus posibles significaciones porque esta selección está supeditada a cierto tipo de representación de la enfermedad como alienación y ésta como símbolo del mal, por lo que la metáfora de la enfermedad remite indirectamente al mal. Su selección, igual que cualquier otra será en favor de ciertos significados y en detrimento de otros. Así pues las relaciones entre determinados símbolos y metáforas conceptuales se sostienen mientras otros se modifican o atenúan, incluso radicalmente.

---

<sup>2</sup> «Parece que ciertas experiencias humanas fundamentales componen un simbolismo inmediato que preside sobre el orden metafórico más primitivo. Este simbolismo originario parece adherirse a la más inmutable forma humana de ser en el mundo, ya sea asunto de lo alto y lo bajo, los puntos cardinales [...] Si agregamos que este simbolismo es antropológico y cósmico se halla un tipo de comunicación subterránea con nuestra esfera libidinal, y por medio de ella, con lo que Freud llamó el combate entre los gigantes, la gigantomaquia entre Eros y la muerte, veremos que **el orden metafórico es sometido por esta experiencia simbólica, a lo que podemos llamar una demanda de trabajo. Todo indica que la experiencia simbólica pide de la metáfora un trabajo de sentido, un trabajo que ella parcialmente proporciona por medio de su red organizacional y sus niveles jerárquicos**» (78) (Las negritas son mías)

La metáfora despliega su poder de reorganizar la visión de las cosas cuando traspone un «reino» entero a otro. La transposición es una migración conceptual, es decir, que si la selección de aplicación es arbitraria, el uso de las etiquetas en el nuevo campo de aplicación se regula por la práctica anterior. «La ley de empleo de los esquemas es la regla del precedente» (Ricoeur 312). Cabe recordar que la aplicación de un predicado es metafórica cuando entra en conflicto con una aplicación regulada por la práctica actual. Según Max Black, la metáfora más que encontrar y expresar la semejanza, la crea<sup>3</sup> (Black 37).

Laurent Kullick superpone el sistema conceptual del mal al de la enfermedad mediante el símbolo de la alienación que es el principio de metaforización diafórica. Las semejanzas internas identificables entre las propiedades semánticas de la enfermedad y las del pecado-alienación permiten la superposición metafórica y por lo tanto, sus significados y sentidos pueden ser intercambiables, es decir, presentan una sinonimia parcial, donde la alienación producida por la enfermedad puede “ser, no ser y ser como” la alienación provocada por el pecado que su vez remite al mal. Para mostrarlo, la autora opta por un procedimiento de ejemplificación donde la característica denota al objeto y funciona como su predicado. Dado que no hay esencias fijas que den sentido a los símbolos, es más fácil desplazar una etiqueta que reformar una esencia, dice Ricoeur (309). No obstante, la segunda dirección en la que se apunta a la referencia surge de la ejemplificación, que consiste en designar una significación como lo que posee una ocurrencia (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 309). Se llega a una metáfora por medio de ejemplos en los que se dice que tal cosa posee tal característica que expresa determinado significado. La característica denota al objeto, así pues la relación de denotación es invertida: el objeto denota lo que describe. «La «muestra» (por ejemplo: una muestra de tela) «posee» las características –el color, la textura, etc.– designadas por la etiqueta: es denotada por lo que ejemplifica» (*La metáfora viva* 310). Los predicados son etiquetas en sistemas verbales, los discursos son etiquetas en sistemas conceptuales. Pero los símbolos no lingüísticos pueden ser también ejemplificados y funcionar

---

<sup>3</sup> Las negritas son mías.

como predicados por su capacidad de enunciar, de decir o comunicar algo sobre algo. Así, dice Ricoeur, un gesto puede denotar o ejemplificar o hacer las dos cosas. Ejemplificar y representar son casos de hacer referencia sólo que en diferente dirección.

En la novela hay una dimensión diafórica de la metáfora-discurso de la enfermedad por ejemplificación. Para reconocerla debemos partir del principio de metaforización que es del pecado-alienación, que en su origen cultural religioso se consideró como el alejamiento de Dios. Este apartarse del camino es aludido metafóricamente en el título de la novela *El camino de Santiago*. De ahí entendemos metafóricamente que alguien se aleja del camino recto, el de Santiago. El texto acude a símbolos más actuales que ejemplifican el alejamiento de la protagonista del camino de la rectitud. La autora se apoya para esto en la donación de significados intertextuales. Santiago fue uno de los apóstoles favoritos de Cristo, uno de los que con mayor vehemencia intentaron diseminar en cristianismo. Esta vehemencia está caracterizada en el personaje Santiago. Tanto el personaje como el apóstol se tornan metáforas conceptuales de la vehemencia por una relación interna de semejanza puramente lingüística, sus nombres. La operación de superposición semántica donde ambos Santiagos son el mismo concluye porque en realidad no lo son. La metáfora destaca un aspecto de la personalidad de Santiago mientras oculta otro que no sirve a los fines de la narración. Así, aunque ambos personajes presenten gran vehemencia por la rectitud uno es un santo y el otro un engendro. La rectitud, a su vez, se metaforiza en el camino y en la necesidad, paradójicamente contraria, de apartarse de él que implica quedar imposibilitado de llegar al destino. El sistema conceptual de la rectitud que construye la novela consigue crear un significado original sobre la alienación por el cual se obtienen nuevas significaciones por la superposición y yuxtaposición de los conceptos Santiago (personaje)-vehemencia-rectitud-camino-Santiago (apóstol).

La protagonista se niega a acatar las órdenes de Santiago, se rebela contra él y este alejamiento del recto camino es una metáfora estructural de la alienación que apunta a un símbolo del mal: el pecado. Dentro de la simbólica del mal, el camino no es cualquier camino, es el que conduce al encuentro o la Alianza con

Dios. No obstante, el principio de alienación es llevado hasta sus últimas consecuencias en la novela porque la protagonista no sólo está alienada de Dios, sino también de Santiago, de todos quienes la rodean, de sí misma y finalmente la razón.

En ese entonces había comprendido que no podría amar con toda la Mina, dejando a Santiago afuera. [...] Gracias a Santiago, dueño y emperador de mi mente cuyo cetro es el miedo al rechazo, entendí.

Desde ese día los soplos cálidos de Mina quedaron excluidos de nuestro cuerpo. Santiago me explicó el Plan.

–A cualquier hombre que te guste, sólo hay que darle dosis homeopáticas de amor.

Así lo hice [...] No voy a decir que todos han caído en el Plan de Santiago pero sí algunos.

Conforme se complicaba la seducción, el misterio del hermetismo fue insuficiente. Nos hacía falta un plan urgente de madurez. (Laurent K. 18)

De esta manera, la autora remite a otras metáforas culturales del pecado-alienación como el alejamiento del camino de Santiago o de la rectitud, de su familia, de Lucio, de Reginald. Las metáforas-discurso que propone el texto abarcan múltiples órdenes de la concepción de la enfermedad, como signo, símbolo, hado, camino, etc. Todas ellas en la organización holística del texto generan lo que antes nombramos como *Gestalt* experiencial de la enfermedad. Desde otra perspectiva podemos considerar que el vehículo de metaforización narrativa, en términos de Black, es la bifurcación de la personalidad de él/la protagonista, el yo escindido. El dato, siguiendo a Black, es el principio de identidad que debería estar moralmente unido al principio del Bien, Dios. Todas estas metáforas se remiten unas otras dentro del sistema conceptual prototípico o paradigmático del mal. La operación tiene una doble vía, y de esta forma, el alejamiento de Dios, se metaforiza en pecado, que se metaforiza en alienación, que se metaforiza en enfermedad. Las relaciones de semejanza interna pueden ser recíprocas en los procesos diafóricos de metaforización. Cabe mencionar que la

alienación de la protagonista no remite solamente a otras entidades del discurso, sino al discurso mismo lo cual ocurre cuando opta por encerrarse en sí misma renunciando al lenguaje, al *logos*.

Otro ejemplo de metaforización conceptual diafórica ocurre con el símbolo de la mancha que se relaciona con la actividad sexual. Nuevamente aparece el símbolo del mal, pero en este caso es evocado por la contaminación, es decir, a través del símbolo de la mancha. La protagonista se ensucia cuasi-físicamente al tener contacto sexual. La obra alude a varios ejemplos de esta contaminación: el contacto con el vagabundo; los encuentros con el “Tortas”; la relación con Vicente y por último con Cuco, en cuyo cuerpo se encuentra la enfermedad como metáfora de la mancha, como forma de suciedad y putrefacción. La enfermedad se experimenta como suciedad y la suciedad remite en el sistema conceptual del mal al peligro.

Salimos abrazados. Llegamos a su casa. Cuco encendió el jacuzzi. Puso música y bailamos. Nos metimos desnudos al agua caliente de la tina. Él parecía judío en campo de concentración. El cuerpo raquítico lo tenía cubierto de pequeñas llagas entre sangrantes y secas. Sonreía.

–Grotesco –alcance a escuchar a Santiago, quien, con voz lejana y pastosa, no paraba de recitar los peores adjetivos a mi amante mientras yo lo besaba. Cuando nos encaminábamos a la cama apareció la fotografía del gato. (Laurent K. 59)

El símbolo de la mancha es el que mayor iconicidad logra en la novela porque cada contacto se muestra *como una mancha* más en la protagonista. La operación diafórica ocurre al superponer la mancha física causada por la enfermedad como síntoma o señal y la mancha que es la mancha espiritual, básicamente simbólica. Dos sistemas conceptuales, el de la enfermedad y el del mal se sintetizan en la misma mancha. La mancha hereda significaciones de ambos sistemas. Existe relación interna de semejanza entre el símbolo de la mancha por traducción y la mancha que es, en efecto, material como se observa en el siguiente pasaje:

Por eso vives exhausta y con infecciones en todos los líquidos corporales. Cada día te cuesta más levantarte. El jardín está seco. El perro huyó. El gato murió, la casa está infestada de hormigas. Esto se está volviendo un ataúd, ¿o no? (Laurent K. 98)

La manilla se relaciona con múltiples aspectos físicos perceptibles, uno de ellos, la enfermedad y en ello radica su relación interna de semejanza. Ambas conducen a la muerte, literal o metafórica.

Por último, mencionaremos el símbolo de la culpabilidad que en la metáfora-discurso de la enfermedad de esta novela también se rige por el principio de pecado-alienación. En este caso, la conciencia de culpabilidad deriva del mal uso de la libertad que como señalamos antes se experimenta en una disminución del valor personal, es decir, como una degradación. La protagonista posee conciencia de su culpabilidad pero la experimenta desde la alienación porque hace lo que no quiere, y entonces ya no es ella la que obra, sino el pecado que habita en ella. Se torna en un yo alienado de sí mismo, opuesto a sí mismo y proyectado como exterioridad. Su conciencia culpable queda encerrada en un círculo vicioso de deseo y prohibición que la condena, es decir, que remite a otro símbolo del mal, el de la condenación. La protagonista no adquiere la absolución de sus faltas, por el contrario, incurre en más faltas, lo que le niega la posibilidad de la justificación.

Optimistas por la tregua que ignorábamos, hicimos el ritual del matrimonio. Como es de esperarse, diez años inmovilizado son muchos para el invasor [...] escuché la voz cavernosa de quien ha callado por largo tiempo [...] Es un íncubo [...] ¿Qué te ofrece a cambio de los jugos vitales que te exprime? (Laurent K. 96)

Finalmente, el principio de metaforización de pecado-alienación que orienta la acción diegética conduce a la protagonista a un paradójico cautiverio, símbolo del siervo-arbitrio. La protagonista está auto-cautiva porque es ella misma la que busca su alienación. El vehículo narrativo reside en el propio discurso directo de la narradora personaje que se pierde en el silencio, metáfora conceptual de la alienación total. La metáfora-discurso de la enfermedad describe la experiencia de la enfermedad como mal que conduce a la condenación. En el marco de todos estos símbolos del mal que se remiten unos a otros incesantemente, aparece la metáfora-discurso de enfermedad que se experimenta como el mal-padecer, resultado del mal-vivir. La protagonista mal-vive y por eso enferma, la enfermedad se torna metafóricamente en estigma, marca o

mancilla que remite a la falta, ésta al pecado, y finalmente al mal que aliena irremediabilmente. Podemos observar que la metáfora-discurso de la enfermedad en esta novela constituye un sistema conceptual de símbolos y estructuras narrativas que se remiten recíprocamente, una red metafórica que logra significar una *Gestalt* experiencial sobre el fenómeno de la enfermedad, es decir, la comprensión de la enfermedad y el mal gracias a una relación interna de semejanza percibida en los ámbitos fenomenológico, ético, estético, en suma, cultural. Ello bajo un sentimiento trágico y fatal presente en toda la novela:

Desde la boca del túnel le acaricio el pelo. Le pido que no regrese a ver lo que queda. Sé que jamás saldrá de Santiago una palabra inteligible. Lucio me despide con su mejilla recargada en mi pecho tranquilo (Laurent K. 118).

Laurent Kullick ofrece en *El camino de Santiago* una composición poética que metaforiza el sentido de la enfermedad mental como alienación. La metáfora-discurso de la enfermedad en la novela explica y experimenta la enfermedad mental en términos del mal a través del vehículo semántico compuesto por los símbolos del mal referidos en el sistema cultural occidental. La enfermedad posee una relación interna de semejanza con los símbolos del mal y ello permite que a través del principio de metaforización de la alienación se reconozcan los aspectos en los que la enfermedad es semejante a las manifestaciones culturales y materiales del mal. Resulta evidente que dicha semejanza destaca ciertos aspectos tanto de la enfermedad como del mal mientras oculta otros. Esto permite que la conceptualización de la enfermedad a través de esta metáfora-discurso estructural y ontológica sea peculiar y que genere un significado original de la experiencia de la enfermedad.

El relato poético a semejanza del relato mítico se construye con base en su propia simbólica donde Santiago, las fotografías, los personajes adquieren significados propios producto de las múltiples donaciones de sentido a partir de las metáforas raíz sustentadas en la simbólica del mal.

Muchas de la metáforas conceptuales de la enfermedad son ya de uso corriente, y se han convertido en catacresis, no obstante, la enfermedad siempre será susceptible de re-metaforizarse como claramente lo

han probado los novelistas a lo largo de los siglos. La *Gestalt* experiencial de la enfermedad es tan compleja y subjetiva que siempre es posible reconocer en ella relaciones internas de semejanza con conceptos muy variados y aparentemente alejados de ella, lo cual permite la elaboración de metáforas-discurso novedosas tanto en su dimensión epifórica como en la diafórica. Hemos observado que dada la complejidad estructural de la metáfora-discurso, la propuesta original de Ricoeur sobre su configuración con base exclusiva en una red de enunciados metafóricos es insuficiente para explicar el fenómeno semántico que surge en la conciencia del lector a través de una metáfora-discurso ya que depende en gran medida de las estructuras artísticas y los sistemas conceptuales que convergen en ella.

Al igual que los mitos o los modelos, el texto poético también requiere de una estructura que se reinterpreté incesantemente y que se adapte a los contextos y sujetos cambiantes. Es evidente que la experiencia de la enfermedad no es la misma hoy en día que en la antigüedad. Sin embargo, resulta inquietante pensar que la enfermedad sigue atormentando al hombre tanto como lo hiciera en el pasado, lo cual nos debiera proporcionar un indicio del por qué de su constante metaforización. Mary Hesse en su aproximación a la metáfora cuestiona no sólo nuestra concepción de la racionalidad, sino también de la realidad ya que la investigadora afirma que la racional surge de la adaptación continua de nuestro lenguaje a un mundo en constante expansión. Esta adaptación se puede realizar a través de la metáfora, de manera más amplia a través de la metáfora-discurso (Hesse 259).

Habitamos en un mundo de metáforas, que al igual que el mito o el símbolo, nos sirven para definir y conceptualizar nuestra experiencia de la realidad. Es evidente que no la sustituyen pero sí la modifican en tanto nos modifican como observadores y protagonistas y ejercen o metaforizan un poder heurístico. Ricoeur lo sintetiza diciendo que:

El sentimiento poético desarrolla una experiencia de realidad en la que inventar y descubrir dejan de oponerse, y donde crear y revelar coinciden. En consecuencia es necesario problematizar el significado de la realidad (325).

## **4.2. *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza.**

### **4.2.1. Resumen.**

La historia narrada en la novela *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza tiene como escenario principal la Ciudad de México. Abarca las últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del siglo XX. La novela inicia en el hospital de La Castañeda donde Joaquín Buitrago, adicto a la morfina, trabaja como fotógrafo. Durante una sesión de fotografía conoce a Matilda Burgos una de las internas del manicomio, a quien cree reconocer.

Buitrago habita en un cuarto dentro de la Castañeda y sufre de insomnio que trata de mitigar con diferentes sustancias. De pronto tiene ensoñaciones y llega a su mente el recuerdo lejano de su estancia en Roma y de su amante italiana, Alberta. Es el 26 de julio de 1920. Al día siguiente, Joaquín recuerda con absoluta certeza dónde había visto antes a Matilda Burgos. Encuentra una placa tomada años atrás en un burdel donde Matilda trabajaba como prostituta.

Joaquín se encuentra obsesivamente atraído hacia Matilda y decide indagar sobre su misterioso pasado, para lo cual entablará amistad con el médico titular Eduardo Oligochea quien en un principio lo rechaza por considerarlo un fracasado. Sin embargo, la persistencia de Joaquín logra derrumbar la resistencia de Oligochea. A raíz de una de sus conversaciones, Buitrago recuerda a la primera mujer en su vida, Diamantina Vicario. Oligochea por su parte también confiesa su primer amor, Mercedes Flores, de Jalapa a quien ahora pretende sustituir por una mujer asmática y enfermiza pero conveniente a sus ambiciones, Cecilia Villalpando. La amistad entre Buitrago y Oligochea se asienta sobre esta serie de confesiones y el médico le facilita a Joaquín el expediente de Matilda Burgos. En él averigua sobre los orígenes de Matilda: Papantla, Veracruz, 1885. Buitrago continúa sus indagaciones en la Biblioteca Nacional. La historia se concentra ahora en la infancia de Matilda, antes de su llegada a la capital del país en 1900. Constantemente Matilda niña afronta su miedo mediante la frase que acuñará como un escudo impenetrable: “Nadie me verá llorar”.

En la Biblioteca Nacional, Buitrago elabora, a través de sus lecturas sobre la historia de la región totonaca del Tajín, Tecolutla y Papantla, los orígenes de Matilda, desde sus antepasados italianos e indígenas. El relato gira en torno a la experiencia de la cosecha y el perfume de la vainilla al cual Matilda y su familia se encuentran profundamente ligados. Matilda pronuncia por primera vez la frase que la habría de definir durante una visita al Tajín, en la cual su padre guía a un explorador francés y ella se halla momentáneamente perdida. Se cuenta la historia de Santiago Burgos y su desafortunada vida a la par de las arbitrariedades y despojos sufridos por los pobladores de la región a manos de los latifundistas apoyados por el gobierno. Por último, a causa de la muerte trágica de Santiago y debido a la pobreza que aflige a la familia, Matilda es enviada por su madre a la ciudad de México para quedar bajo la custodia de su tío Marcos Burgos quien ejerce como médico.

La narración continúa a través de una serie de historias clínicas sobre algunos internos del hospital de La Castañeda. Resalta el hecho de que el nosocomio también alberga adictos a diferentes sustancias. Eduardo Oligochea reflexiona sobre los padecimientos de los pacientes y hace un recuento mental sobre sus propias creencias médicas.

En el capítulo cuatro, se narra la llegada de Matilda a la casa de sus tíos, Marcos y Rosaura. Hogar caracterizado por los principios de higiene y moral vigentes en la época. Matilda ingresa al riguroso orden de trabajo impuesto por su tío quien pretende demostrar, a través de esta esmerada y férrea formación, cómo se pueden superar los males que aquejan a la sociedad mexicana, retrógrada, incivilizada, e incluso, criminal.

Como parte de su formación, Matilda es llevada a trabajar al servicio de Columba Rivera, una mujer médica, quien la ocupa para ayudarla a cuidar a su madre. A través del trato con Columba, Matilda aprende medicina y adquiere cierta libertad de movimiento al salir ocasionalmente a la calle. Una noche, en la primavera de 1905, un fugitivo gravemente herido, Cástulo Rodríguez, se oculta en el cuarto de Matilda. Ésta lo descubre y lo cura mientras se halla inconsciente. Se enamora de él. Con el propósito de entregar un mensaje de Cástulo, Matilda en una incursión furtiva, llega a casa de Diamantina Vicario. La presencia de

esta mujer singular la cautiva. La protagonista comienza a dar paseos cada vez más frecuentes y extensos explorando la Ciudad de México, en uno de ellos sufre un encuentro con una anciana pordiosera quien le lanza una frase premonitrice condenándola a un final desolador. Matilda se aterroriza pero hace acopio de valor mediante su frase: “Nadie me verá llorar”.

Matilda consigue convencer a su tío de que la deje tomar clases de piano con Diamantina Vicario, así la relación entre ellas y Cástulo se intensifica, hasta junio de 1906, fecha en que la efervescencia política es tal que orilla a Diamantina a unirse a las fuerzas revolucionarias. Parte hacia Río Blanco en octubre y no permite que Matilda ni Cástulo la despidan. Diamantina no regresará. Matilda corta sus trenzas y abandona la casa de Marcos Burgos para siempre.

Matilda comienza a trabajar en El buen tono: treinta y cinco centavos, doce horas al día. Vive con Esther Quintana y sus dos hijos, a quienes cura con los conocimientos sobre medicina que había adquirido. Gracias a esto, se extiende su fama de curandera y comienza a ayudar a otros desamparados, por lo cual adquiere el mote de “la doctorcita”. Posteriormente, es despedida de la fábrica por abandonar su puesto para llevar a Esther al hospital. Esther muere y Matilda queda a cargo de sus hijos. Sin alternativa, comienza a ejercer la prostitución. Una compañera prostituta es acosada por la policía a quienes Matilda enfrenta con ferocidad. Entonces adquiere el seudónimo de “la diablesa” y entabla una relación amorosa con Ligia, otra prostituta apodada “la diamantina” por su gusto por las gemas falsas. Juntas montan espectáculos en el prostíbulo donde trabajan. Su fama atrae a Santos Trujillo, más conocido como la madame Porfiria, dueño del exclusivo burdel, La Modernidad.

“La diamantina” es cortejada por un cliente, un comerciante de licores. Decepcionada por lo que juzga un abandono, Matilda se relaciona con Paul Kamáck, un norteamericano de origen húngaro que viene a México a realizar un sueño de progreso en las minas de Real de Catorce. Se casan y parten en busca de la realización de los sueños de Paul. Matilda se encuentra con el desierto.

El fracaso es lo único que la pareja encontrará en Real de Catorce. Su estancia en el lugar culmina con los saqueos de la maquinaria, y el desmantelamiento de las bombas de vapor y los malacates. Kamáck se suicida y Matilda pierde la conciencia. Vuelve es sí en abril de 1918. Se halla en un convento en San Luis Potosí. Menciona que vivió diez años en una casa de adobe por la fracción de Camposanto. Nadie le cree, decide regresar a la ciudad de México donde quedará finalmente recluida en La Castañeda.

La narración regresa al tiempo en el que Matilda y Joaquín conversan en el cuarto de este último. Ambos escapan de La Castañeda y habitan en la deteriorada casa de Buitrago en la colonia de Santa María la Ribera. Al fin gozan de cierta paz, y Joaquín decide acudir a los abogados de su padre para reclamar la herencia que le había sido negada hasta entonces por su adicción a la morfina. Arturo Loayza, hijo del abogado de su padre, ofrece ayudarlo si presenta un certificado médico que avale su recuperación, y de este modo restituirle sus bienes.

Buitrago se siente esperanzado, al lado de Matilda parece estar logrando el amor que anhelaba, por lo que acude al único médico que conoce, Eduardo Oligochea quien decide firmar el documento a cambio de la posibilidad de obtener los recursos económicos que necesita para dar a su carrera la proyección que ambiciona sin necesidad de recurrir a un matrimonio que no le interesa. Oligochea le proporciona el certificado y Joaquín presenta a Matilda como su esposa cuando Loayza visita la casa de Santa María la Ribera.

Joaquín recuerda el infeliz desenlace de su relación con Alberta y cómo ésta le maldijo por abandonarla. El recuerdo lo atormenta. Matilda también recuerda, recuerda a Paul Kamáck. Su actitud comienza a cambiar, sus acciones resultan desconcertantes. Pregunta a Joaquín si todavía quiere saber cómo se convierte una en una loca. La conducta de la protagonista se torna cada vez más errática incluso demencial. Entonces, Buitrago sabe que la va a perder, que ella se apresta a regresar a su refugio interior, lo que Oligochea llama locura. Matilda rechaza el amor de Joaquín, se evade en las profundidades de su abismo interior.

Matilda regresa a La Castañeda y permanece ahí veintiocho años, ve morir a otros internos y a lo largo de todos estos años, ningún suceso la perturba y nada la hace llorar. Muere en el manicomio general a causa de un derrame cerebral, a los 73 años de edad, el 7 de septiembre de 1958.

#### **4.2.2. La dimensión espacial en *Nadie me verá llorar*.**

En este apartado analizaremos la forma en la que es significado el espacio diegético en la novela, para este fin recurrimos a la propuesta de Luz Aurora Pimentel detallada en *El relato en perspectiva*. La idea central de la que parte Pimentel plantea que significar un espacio diegético impone la tarea de significar lo simultáneo, lo sensorial y lo visual a través de medios temporales (25). Esto es posible gracias a un sistema descriptivo que está integrado en la novela misma. Dicho sistema descriptivo consiste de una puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa (25). La serie predicativa no es sino la serie de atributos, detalles y/o partes que definen el objeto de la descripción, es decir, el nombre del objeto se constituye como tema descriptivo (25).

Por otra parte, resulta evidente que las series predicativas podrían extenderse o limitarse arbitrariamente, en detrimento del valor temático de la descripción misma, y por lo tanto de la configuración de un espacio diegético inteligible. Si el fundamento de la creación de un espacio es precisamente la “ilusión del espacio”, es necesario un modelo de organización que provea de límites descriptivos que doten de orden y concierto a los espacios aludidos del mismo modo que el espacio real nos parece inteligible y por supuesto, limitado.

Los modelos organizativos del espacio pueden clasificarse según Pimentel en lógico-lingüísticos, taxonómicos, espaciales, temporales o culturales, y gracias a ellos es posible que las descripciones logren la definición de un espacio diegético inteligible. En el caso concreto de *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, las descripciones espaciales constan de un nombre y una serie enunciativa que obedecen a una organización taxonómica dimensional que suele ser profusa en la cantidad de detalles que aporta sobre el

espacio significado, no obstante, dichas descripciones no son totalizadoras sino que se van integrando gradualmente a lo largo de la narración lo que evita que lector se halle de pronto saturado de información detallada que no pueda asimilar u ordenar. De hecho la experiencia del conocimiento de los espacios en la novela opera como una serie de visitas al mismo lugar, en cada una de ellas el lector se va familiarizando con la enorme riqueza de los escenarios. Quizá la configuración espacial que mejor ejemplifique el modelo organizativo mencionado sea la descripción del hospital de La Castañeda.

El nombre, primera parte de la descripción espacial, de entrada define un referente, el hospital de La Castañeda, y ese nombre lleva consigo toda una carga de significación que puede afectar la configuración que el lector realice de este espacio. Se trata de una referencia extratextual, como muchas que encontraremos a lo largo del texto por la evidente intención de la autora de remitir al lector a un contexto de tipo histórico para el que el elemento intertextual es particularmente útil. Aún no contando el lector con datos precisos sobre La Castañeda, sabe que no se trata de un hospital convencional, sino de un manicomio, por lo que quizá la idea de la muerte, asociada por lo general a la enfermedad, cambia. La enfermedad que se atiende en este lugar no necesariamente es fatal, sí inhabilitante. El nombre **La Castañeda**, es el punto de partida de la descripción, la serie enunciativa, no hará sino particularizar este espacio y conducirlo hacia un proceso de iconización mediante el cual el tema se convierte en figura, la locura, la enfermedad se iconizan en La Castañeda. El manicomio se define como locura y enfermedad, la escoria de la sociedad, como se puede apreciar en el siguiente fragmento descriptivo:

A pesar de los bombos y platillos con los que don Porfirio había inaugurado la institución, todos sabían que **diez años de descuido** y **una revolución** de por medio habían transformado a La Castañeda en el *bote de basura de los tiempos modernos y de todos los tiempos por venir*. Éste era el lugar donde se acababa el futuro, los dos estaban conscientes de este hecho.  
(Rivera G. 26)

Aunque el lector no conozca el espacio objetivo, el hospital de La Castañeda, el narrador aporta en su serie enunciativa suficiente información para saber la causa del deterioro del inmueble y establece una analogía entre éste y los inquilinos que aloja, individuos igualmente deteriorados, “la basura de los tiempos modernos”. Por último, el narrador lanza una sentencia aún más devastadora “y los tiempos por venir”.

La configuración del espacio de La Castañeda continúa en otros pasajes donde el narrador con base en un modelo organizacional taxonómico-dimensional describe la conformación del lugar señalando sus partes, dimensiones, ubicación de una con respecto a otras, como ocurre en el siguiente fragmento:

El manicomio tiene veinticinco edificios diseminados en 141,662 metros cuadrados. Dentro, protegidos por altos muros y rejas de hierro, los locos y los castaños proyectan sus sombras sobre lugares apartados del tiempo. El manicomio es una *ciudad de juguete. Tiene garitas, calles, enfermerías, cárceles, viviendas*. Hay bullicio y riñas, tráfico de cigarrillos y estupefacientes, intentos de suicidio. Hay talleres donde los hombres fabrican ataúdes y alfombras sin agujerarse las manos con clavos y sin cortarse las venas. No reciben sueldo. Las mujeres lavan los uniformes azules hasta dejarlos desteñidos y, en los talleres de costura, hacen rebozos y sarapes, remiendan camisas, sábanas raídas. Hay poetas escribiéndole cartas a Dios; mecánicos, farmacéuticos, policías, ladrones, anarquistas que han renunciado a la violencia. Ocurren historias de amor. Melancolía callada. Clases sociales. Desesperación que se expresa a gritos. El dolor nunca se acaba.

–Costó casi dos millones de pesos, ¿sabía usted eso, Buitrago? [...] *La monumentalidad del edificio los hace sentirse pequeños, mortales*. (Rivera G. 33)

El modelo organizativo taxonómico dimensional se mantiene también para la significación de los espacios externos, en particular resulta muy poderoso en su descripción de la ciudad de México, mismo que en contraposición al encierro opresivo significado en La Castañeda, éste, el espacio exterior, el de la ciudad, aparece como la expresión de la libertad, aunque no de la belleza.

En un esfuerzo por demostrar lo errado de su pensamiento, sus compañeros de la Academia de San Carlos los llevaban a caminar entre los fresnos del Paseo de las Cadenas y por la Plaza Mayor. Bajo el cielo azul de la tarde, le señalaban la proporción del diseño de fuentes y jardines, su armonía con el quiosco metálico [...] Luego, caminando aprisa, pasaban frente a los nuevos edificios de hierro, y en la casa Boker se divertían utilizando los nuevos ascensores. En la Alameda Central se detenían con admiración al lado del Pabellón Morisco, justo frente a la iglesia de Corpus Christi. Amontonados en un carruaje, pasaban luego frente al Club Reforma, que era el Country Club inglés [...] rodeaban el casco de la ciudad, especialmente el de San Cosme [...] En las pocas ocasiones en que Joaquín trató de justificar sus ideas con paseos por la ciudad los invitaba a descubrir su propia geografía. Los llevaba al hospital Morelos, donde las prostitutas que atendían de noche en casas de citas abigarradas de adornos chinescos y espejos monumentales, rumiaban a solas los efectos de la sífilis y la gonorrea en lechos sin sábanas y cuartos repletos de gritos y vómito [...] luego pasaban por los dormitorios públicos donde por tres o cuatro centavos los indios y los desempleados tenían un petate en el suelo [...] se acercaban a los límites de la colonia La Bolsa en cuyas callejuelas, polvorientas en la temporada de secas y empantanadas en los meses de lluvia, los criminales y los bandidos los miraban con sorna [...] En la plaza de las Vizcaínas, les señalaba las antihigiénicas casitas de «taza y plato» compuestas de dos piezas superpuestas, comunicadas interiormente por una escalera de madera. Todo era gris. El aire pestilente. Cuando había oportunidad iban al barrio de San Lázaro a ver las obras del desagüe que integraban un canal, un túnel [...] Moviéndose como hormigas en la oscuridad, húmedos de sudor y orina, esos hombres sin rostro cavaban el recto por donde la ciudad expulsaba su excremento [...] Joaquín los llevaba a las pulquerías de barriada o al café La Joya en la colonia Peralvillo para que se codearan con los matachines y las mujerzuelas del pueblo. (Rivera G. 31-32).

El espacio exterior es significado mediante múltiples recursos organizativos, el orden taxonómico dimensional, como mencioné está presente pero no actúa aislado. También se puede identificar organización de tipo espacial (horizontal/vertical/prospectivo) que permite al narrador ubicar geográficamente los lugares mencionados dibujando un mapa conceptual de la ciudad, misma que puede o no ser reconocida por el lector, ya que no se trata de la actual ciudad de México sino de aquella que presuntamente existía en cierto momento histórico.

El narrador también recurre a otros dos modelos organizativos que integra con los ya mencionados. El temporal cuando habla del tiempo en que se puede observar el espacio referido (“polvorientas en la temporada de secas y empantanadas en los meses de lluvia”), y el cultural, puesto que es evidente que pone en contraste las distintas áreas de la ciudad de México en relación a su clase social y la de los amigos de Buitrago.

Así, se puede afirmar que el espacio diegético de la novela es construido a partir del uso simultáneo o alternado de sistemas de organización que se apoyan en la estructura de nombre y serie enunciativa para tomar los nombres propios, referentes conocidos de determinados lugares objetivos de la ciudad de México (referencias extratextuales), y luego asociarlos a series enunciativas de distintos órdenes que revisten a dichos espacios de determinada orientación ideológica. Se puede destacar el contraste ofrecido en el fragmento anterior entre las zonas urbanas burguesas y aquellas lumpenes.

Como afirma Pimentel, siempre será la configuración del espacio diegético el lugar donde el autor tiene la oportunidad de crear una atmósfera cargada ideológicamente. En el caso que nos ocupa, resulta evidente que el protagonista se niega a dejarse cegar por los “aparentes” logros del desarrollo moderno e insiste en dirigir su mirada y sus pasos a aquellos sitios rezagados. Lo mismo podemos decir del ambiente dibujado en *La Castañeda*, de la que el narrador afirma se trata de “una ciudad de juguete”. En este caso, la frase adjetiva “de juguete” podría interpretarse en varios sentidos: una ciudad pequeña, un modelo a escala de una ciudad o una ciudad simulada. Quizá no sea conveniente privilegiar un sentido sobre los otros, así que

“la ciudad de juguete” impone un orden lógico-lingüístico y cultural que tendrá que resolver el lector pero que resulta indiscutible que encierra una carga ideológica.

En la novela, como ya se ha dicho, es notorio el contraste recurrente de los espacios. Otros ejemplos de esto lo podemos hallar en las descripciones que se ofrecen de los espacios domésticos, en concreto la casa de los Burgos que resulta particularmente higiénica en relación a la casas de Diamantina Vicario y Joaquín Buitrago. La contraposición orden-caos, el rechazo al orden, el furor con que el narrador exalta la anarquía pone de relieve la ideología que subyace en el relato. Veamos un fragmento de la descripción de la casa de Diamantina Vicario:

La casona no sólo era **vieja** y **húmeda** sino que también lucía **descuidada**. Las plantas en el jardín central crecían **sin orden** y **sin armonía** alguna [...] La salita a la que lo condujo tenía sólo unos cuantos sillones **desperdigados** en los cuales **yacían** libros abiertos sobre su lomo, calcetines **a medio zurcir** y un par de gatos de color gris. (Rivera G. 37)

En esta descripción, la serie enunciativa se integra en una unidad semántica que contiene adjetivos, frases adjetivas y verbos que dan idea de la falta de orden. Esta dotación de atributos es la que produce el proceso de iconización, y por lo tanto, de ilusión referencial. Observemos el contraste que el narrador establece con respecto a la casa de Marcos Burgos:

El presente se vuelve absoluto. El pasado no existe. Sus días empiezan en el interior de un cuarto de **amplios techos altos y paredes blancas cuyo olor a naftalina y cloro sugiere pulcritud, orden**. Matilda duerme en una cama estrecha con cabecera de **hierro** y colchones cubiertos con **mantas de algodón**. Los únicos objetos en la habitación son el nochero y el ropero donde guarda sus pocas pertenencias personales. Una maleta vacía [...] Aquí, por primera vez, usa ropa especial para dormir de noche y, como si todos los días fueran de fiesta, se ve obligada a usar zapatos y a colocar listones blancos en el extremo de sus dos trenzas [...]

Antes de salir de su habitación tiene que tender la cama y asegurarse de que **todo esté en su lugar, intacto y ordenado como en una sala de museo.** (Rivera G. 96)

En ambos casos, la serie enunciativa califica bajo un sistema organizativo el espacio descrito, y aunque no se ofrecen descripciones exhaustivas resulta claro que se trata de construcciones sinecdóquicas, donde es posible asumir que tanto el orden como el desorden presentes en una área de la casa descrita se manifiestan la totalidad del espacio referido, sin necesidad de que el narrador lo explicite.

Este mismo sistema de construcción espacial abarca prácticamente todas las entidades espaciales referidas en la novela, exteriores o interiores: Papantla, la Biblioteca Nacional, la casa de Buitrago en Santa María la Ribera, el burdel La Modernidad, Real de Catorce, el desierto, etc.

La construcción espacial diegética, a diferencia de una construcción espacial objetiva, requiere un punto de referencia a partir del cual el lector proyecte el espacio sugerido verbalmente. Es a partir de esta perspectiva como los espacios poéticos surgen visual y espacialmente. En *Nadie me verá llorar*, la perspectiva desde donde se realiza la descripción está focalizada en el narrador extradiegético, éste se constituye en el punto cero de la dimensionalidad (Pimentel 35) y es quien “naturaliza” la construcción que el lector va realizando del espacio diegético.

El narrador no delega en ningún actor la facultad de la descripción espacial, se puede decir que monopoliza el espacio diegético y se constituye en su deixis de referencia. Asimismo, se presenta como punto de articulación entre los espacios proyectados y los sistemas de significación ideológico-culturales que dominan en el texto y que se superponen unos a otros.

El espacio diegético en esta novela se constituye sobre una significación ideológica-cultural y la contraposición de opuestos binarios, donde el orden se opone al caos, la higiene a la suciedad, la civilización a la barbarie, la moralidad a la inmoralidad, entre otros. Este registro ideológico es constante en la obra, que se construye a partir de la figura de La Castañeda, que por supuesto, más allá de ser un hospital, un manicomio, es el lugar donde convergen los valores temáticos y simbólicos del texto.

### 4.2.3. La dimensión temporal.

La dimensión temporal en *Nadie me verá llorar* se construye con base en dos ejes temporales: el primero, el tiempo diegético, en el que transcurren los acontecimientos en el “presente” de la historia; y el segundo, un tiempo narrado dentro del tiempo diegético de la historia.

En el tiempo diegético, el orden de los acontecimientos se organiza cronológicamente, mientras que el tiempo narrado dentro del tiempo diegético es referido en forma discordante mediante analepsis sucesivas. Este último tipo de narración ocurre en ocasiones como representación de la memoria de alguno de los personajes, pero no es que sea así en todos los casos.

Es posible reconocer marcas temporales a través de la novela, de lo cual se deduce que el referente histórico es de suma importancia para la autora, o bien, que lo emplea para poner al lector en situación política, social, etc. De tal suerte que la narración es frecuentemente interrumpida por acotaciones temporales que refieren información histórica sobre el momento en que transcurre la acción diegética. Ejemplo de esto lo encontramos en el siguiente fragmento:

En **1900**, cuando Matilda Burgos llegó a la capital del país, el casco de la ciudad terminaba, hacia el norte, en el río Consulado, y frente a la Beneficencia Española hacia el sur [...] y de noche las luces incandescentes del alumbrado público protegían a los vecinos de las colonias acomodadas [...] **Al empezar el siglo** habitaban la ciudad, de acuerdo con el censo general de población, 368,898 capitalinos. (Rivera G 53)<sup>4</sup>

El contexto temporal es construido a partir de las referencias que un lector avisado podrá descifrar y ello enriquecerá su lectura. Sin embargo, el narrador no se atiene a esto y aporta explicaciones más o menos extensas sobre cada marca temporal.

De acuerdo a la información aportada tanto por el tiempo diegético como por el tiempo narrado, el tiempo de la narración comprende un periodo de cerca de ochenta años. Es evidente que el tiempo

---

<sup>4</sup> Las negritas son mías.

cronológico es representado en el discurso de manera sintética, pero hay que destacar que la narración recorre este periodo de tiempo a distintas velocidades. Hay momentos donde incluso se detiene para dar cuenta pormenorizada de las acciones y hechos. Se alternan pues, distintos ritmos en la narración que brindan al texto dinamismo y cadencia. Veamos dos ejemplos de lo anterior, el primer hecho muestra cómo la acción se expande sobre el tiempo del discurso, más allá de su temporalidad cronológica.

Sin camisa, Joaquín se pasa de cuando en cuando el pañuelo por la frente y alrededor del cuello para eliminar el sudor. Al mismo tiempo pone a hervir agua en una olla de peltre azul. Está preparando la emulsión de almendras dulces, clorhidrato de morfina y jarabe de flor de naranjo que ya no mitiga su insomnio crónico pero cuyo olor de cualquier manera lo hace soñar, aun con los ojos abiertos y los músculos tensos. Lo ha intentado todo, las tinturas de colomo, de cuasia, de genciana, de quina: treinta centímetros cúbicos de cada una mezclado con diez centigramos de morfina. Tres cucharadas al día. Veinte. Vasos enteros. También ha probado el opio en agua de almidón; [...] Al final sólo la emulsión de almendras es capaz de apaciguarlo mientras aguarda el amanecer en el horizonte. (Rivera G. 13)

En el fragmento se puede apreciar un ritmo lento, en el que las acciones ocurren con parsimonia, y se interrumpen por las explicaciones adicionales del narrador. El segundo ejemplo muestra precisamente el efecto contrario, una contracción de las acciones narradas en un “espacio” discursivo mínimo.

Matilda Burgos los ve morir, uno tras otro, durante los **veintiocho años** que permanece en el manicomio de La Castañeda. Dice que todo empezó una noche de **julio** cuando un grupo de soldados le atajó el paso en la calle. Iba saliendo de trabajar del Teatro Fábregas y, envuelta todavía en una nube de éter, se negó a hacerles favores sexuales. Los soldados la mandaron a la cárcel y ahí un médico le diagnóstico inestabilidad mental. (Rivera G. 200)

En el fragmento se narran en forma muy sintética los hechos ocurridos en los veintiocho años de estancia en La Castañeda. Las muertes mencionadas se refieren en un tiempo textual mínimo. Lo mismo ocurre en el

resto del fragmento donde se menciona cómo tuvo lugar la detención, el diagnóstico de Matilda y su eventual reclusión en La Castañeda. Este recurso se presenta constantemente a lo largo de obra, se trata de un rasgo estilístico que provee a la novela de un tempo narrativo variado, como se señaló antes, ya que la confrontación entre el discurso y la historia se resuelve de tal manera que no es siempre el mismo y que además, es empleado por la autora para marcar los puntos de la narración con mayor o menor intensidad, mayor o menor importancia. Esto mismo lo apreciamos en el fragmento anterior, donde a pesar de haber transcurrido muchos años y sucesos penosos, la narración se ve descargada de cualquier tono trágico gracias al relato vertiginoso de los hechos. Lo opuesto ocurre en el primer fragmento referido sobre este punto, ya que la preparación de la mezcla que ayuda a Buitrago a sobrellevar el insomnio es narrada con tal grado de detalle, que un acto aparentemente ordinario se transforma en un ritual cargado de significación.

Otro elemento que podemos afirmar que contribuye a crear los efectos estéticos producidos a través del manejo de la temporalidad, es el abundante uso de anacronías (Genette 90-115) que opera en el ámbito de la frecuencia narrativa, donde se establecen relaciones de concordancia y discordancia, y que tiene que ver con cuántas veces sucede un acontecimiento en la historia, y cuántas veces el mismo se narra en el discurso (Pimentel 43).

Las anacronías son denominadas por Genette como las rupturas acusadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso. Genette distingue dos tipos principales de anacronías: la analepsis y la prolepsis. En el caso de *Nadie me verá llorar*, las anacronías que dominan el discurso son las analepsis, que interrumpen frecuentemente el curso del relato para referir un acontecimiento que en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse el discurso narrativo.

Como se mencionó con anterioridad, la novela presenta dos ejes narrativos, el primero es en el que se va desarrollando la historia y que constituye su “presente” efectivo en el mundo de acción proyectado. Es evidente, que mientras el relato se prolonga, más intensa es esa sensación de “presente”, y por esta razón, a

partir del relato en curso, se conciben el “pasado” y el “futuro” de la narración aunque *de facto*, toda la narración sea un pasado.

La analepsis y la prolepsis son figuras temporales que se marcan en la ruptura temporal del relato, pero su función es la clave de su empleo. Podemos distinguir entre una función completiva<sup>5</sup> y una repetitiva. En la novela pueden encontrarse ambos tipos. La completiva, por ejemplo, es introducida para brindar información sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso narrativo. Ejemplo de lo anterior lo hallamos en la forma en la que paulatinamente se construye a través de diversas analepsis, el enigmático personaje de Diamantina Vicario.

La **conoció** en una de las pocas reuniones familiares a las que forzosamente asistía, La concurrencia era la misma. Algunos tíos le preguntaron qué pensaba hacer **ahora** que había terminado sus estudios en la Escuela Preparatoria [...] Entre todos ellos, de espaldas a todos ellos, Diamantina tocaba el piano como si estuviera sola. No era una invitada más. La madre de Joaquín, siguiendo los consejos de una amiga cercana cuya hija recibía lecciones particulares de piano con ella, la había contratado para animar la reunión y, de paso, tranquilizar su conciencia con una buena obra de caridad [...] Estaba exactamente frente a ella. Su sombra cubriéndolo por completo.

– ¿Cuánto tiempo has estado aquí? – la voz de la mujer no lo decepcionó.

– Toda la vida.

– La próxima vez que nos veamos llámame Diamantina. (Rivera G. 36)<sup>6</sup>

Para completar la construcción del personaje de Diamantina Vicario, se introducen otras analepsis, esta vez por parte de Matilda Burgos, que amplían la información, la reafirman o matizan. Las marcas temporales, el

<sup>5</sup> «La analepsis y la prolepsis cumplen con funciones elementales en el proceso narrativo de cualquier relato: tienen una función completiva cuando brindan información (en algún punto anterior o posterior al tiempo del discurso) sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso narrativo en el momento de coincidencia entre dos órdenes temporales» (Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. p. 46).

<sup>6</sup> Las negritas son mías.

cambio en el tiempo verbal empleado (del pasado al presente) y el uso de adverbios o locuciones adverbiales, señalados en negritas, indican con claridad el momento en que el tiempo diegético es interrumpido por el tiempo narrado analépticamente.

**En la tercera noche, cuando** Cástulo logra levantar los párpados con dificultad, la luz de sus ojos ilumina la atmósfera cerrada.

—Gracias —murmura apenas—, gracias por todo.

Señala el vendaje, la cama, el cuarto entero [...]

—Avísale a Tina —susurra con voz trémula, usando su última bocanada de aire. Dile que estoy bien.

— ¿Dónde?

—Mesones, Mesones 35.

Después todo **es** silencio y oscuridad.

La respiración de Joaquín **se detiene** en seco. Hay sucesos que no puede olvidar, calles que permanecerán en su memoria para siempre. Agujeros luminosos. Diamantina Vicario. Un ataque súbito de nervios lo hace tartamudear. Mesones 35. Sin importarle la presencia de Matilda y sin disculparse, Joaquín busca su jeringuilla y, con una liga, se ata el antebrazo [...] Quiere **oír la historia**. Quiere verlas. Juntas. Mientras la voz de Matilda sigue cayendo pausada y neutra sobre la habitación a oscuras, Joaquín efectivamente **logra** verlas.

En la pantalla de sus paredes **aparece** la imagen de Matilda caminando a la casa de los Burgos a la casa de Columba [...] Cuando finalmente da con ella, **toca** el portón con firmeza. Espera. [...] Desde el interior, un rostro de mujer se vuelve a verla sin quitar los dedos del teclado. La interroga con los ojos. Fastidio [...]

— ¿Es usted la señorita Tina? —le pregunta en cuanto la ve aparecer por la apertura de la puerta. Diamantina Vicario asiente en silencio, sin decidirse a soltar la aldaba, sin dejarla asomarse al interior.

—Traigo un mensaje de Cástulo Rodríguez. (Rivera G. 116-7)<sup>7</sup>

En este último fragmento, la imbricación del tiempo pasado y el tiempo presente es más compleja porque el tiempo verbal no se altera y pareciera que presente y pasado coexistieran simultáneamente.

Existen además otras instancias temporales, o por lo menos lo son en apariencia, donde el narrador no revela si se trata de una analepsis o bien de la imaginación del personaje. Los hechos referidos se ubican en un punto indeterminado entre el recuerdo referido por el narrador, el referido por el personaje o bien, la imaginación o ensoñación de este último. Esta duda permanece porque en otros momentos de la novela se hace una referencia sutil a estos hechos que nunca se confirman en la realidad de la diégesis. Ejemplo de lo anterior lo podemos encontrar en el siguiente párrafo, en el que Buitrago parece soñar con Alberta, sin embargo, la vivacidad del sueño deja al lector en la duda sobre si se trata exclusivamente de un producto de la imaginación del personaje o bien, de un hecho recordado por el personaje a través del sueño.

Soñó con Alberta. Con la apertura milagrosa que era Alberta. Dentro de su sexo había luz; dentro de su boca nacía luz. Como alguna vez sucedió en Roma. Alberta colocó su propia luminosidad sobre las manos de Joaquín en el sueño.

—Haz lo que quieras —le dijo. La sonrisa en su rostro era atroz. Lo sacudió por completo. Él aceptó el regalo sin dudar, sin medir las consecuencias.

— ¿Y si me quiero morir? —preguntó con inocencia.

—También eso puedes hacerlo.

Una certeza punzante lo despertó. (Rivera G. 19)

---

<sup>7</sup> Las negritas son mías.

La incertidumbre en el manejo de los ejes temporales, las constantes rupturas del discurso configuran la totalidad de la novela, donde además se puede distinguir el uso frecuente de pausas digresivas en las que se verifica una retardación del tiempo debida a un cambio del discurso estrictamente narrativo o discurso gnómico o doxal, u otras formas de discurso, como ocurre con la gran cantidad de información de índole documental que se incluye en el texto y que se puede identificar con un propósito de contextualización, bien, con una intención ideológica, o ambas, como se ilustra en el siguiente fragmento:

En 1903, el escritor y diplomático mexicano Federico Gamboa publicó *Santa*, su novela más vendida. Basada en las experiencias de su vida y utilizando los recursos del naturalismo literario, Gamboa describió con detalle la caída en la concupiscencia de una muchacha de Chimalistac cuyo nombre por sí solo, a decir de doña Elvira, la dueña de la casa de citas, le aseguraría ganancias enormes. La novela pronto ganó fama de atrevida, y los hombres letrados de clase media pagaron con gusto por la historia para verse reflejados en sus páginas y lavar su corazón con un perdón tardío. Diamantina Vicario, en cambio, pudo leerla gratis, gracias a los préstamos del dueño de la librería Saldívar, y su única reacción fue la risa. La moralina de la historia y su lenguaje tremendista la obligaron a ponerse de pie en medio de la lectura y a vociferar, con las manos en alto, contra el autor.

—Este hombre es un idiota —decía a quien la quisiera escuchar en la salita de Mesones—, ¡mira que poner a hablar en francés al fantasma de la estúpida de Santa en el prefacio! [...] La salud pública, el crecimiento de la nación y la mera posibilidad de la sobrevivencia de la humanidad dependían de la erradicación del oficio más antiguo sobre la tierra [...] El doctor Manuel Alfaro, artífice de la nueva legislación, usó los mismo argumentos para promover, en cambio, la tolerancia social. La prostitución en sus escritos se planteó como un mal necesario. (Rivera G. 131-2).

Otras pausas digresivas ocurren por los efectos de los monólogos interiores de los personajes puestos en voz del narrador. Sin embargo, estas intervenciones narrativas son excepcionales, y por lo general son referidas en estilo indirecto por lo cual tienden a confundirse con el discurso del narrador extradiegético.

En conclusión se puede señalar que la configuración de la dimensión temporal de *Nadie me verá llorar* está dominada por dos ejes de lectura, como señalé desde el inicio, que se conforman por un tiempo diegético y un tiempo narrado compuesto por una serie de analepsis completivas principalmente. Otro elemento muy importante es la abundancia de pausas digresivas que proveen de información histórica contextual y/o ideológica. Estos son los elementos característicos de la dimensión temporal de la novela y que son contruidos por una voz narrativa extradiegética.

#### **4.2.4. Dimensión actorial y formas de enunciación narrativa.**

El análisis de la dimensión actorial en *Nadie me verá llorar* que presentaré parte de la premisa que señala que «un personaje no es otra cosa que un efecto de sentido, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas» (Pimentel 59). Aunado a lo anterior, es fundamental señalar que el efecto personaje no puede desligarse de la experiencia temporal, es decir, de la historicidad humana. Esto es de especial relevancia en la novela que nos ocupa porque la significación del efecto personaje está particularmente ligada al contexto histórico en términos no sólo en términos temporales, sino ideológicos. Un personaje como Diamantina Vicario o Marcos Burgos son posibles sólo en el contexto social, histórico e ideológico planteado por la novela, es decir, son dependientes de él como lo afirma Pimentel cuando parafrasea a Chatman y Rimmon-Kenan: «en los últimos años ha renacido el interés en el personaje, no como pura discursividad sino también en su dimensión referencial e ideológica, como agente de la acción narrada. No se trata, claro está, de regresar a una visión simplista que asimila personaje y persona, ni de abordar el problema desde una simple tipología de los personajes: psicológica, sociológica u otra: lo que importa determinar aquí son los factores discursivos,

narrativo-descriptivos y referenciales que producen ese efecto de sentido que llamamos personaje, efecto de sentido [...]» (Pimentel 63).

Con base en lo anterior, debemos limitar esta fase del análisis a los aspectos que nos parece que pueden ser más útiles con relación al elemento central de la tesis: la construcción de la metáfora de la enfermedad. En primera instancia, partiremos de que la individualidad y la identidad de un personaje se construyen mediante un nombre que se constituye en el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.

Existe en la novela una proliferación de enfermos y nombres de enfermos, podemos incluso decir que la enfermedad se presenta como un común denominador en la serie de atributos de la personalidad de la mayoría de los personajes. No obstante, la distinta complejidad o intensidad con la que este aspecto se manifiesta en cada uno, hace que no podamos hablar de personajes alegóricos, sino más bien, de personajes no referenciales. El personaje que ostenta un nombre no referencial, como los que conforman esta novela, posee un nombre vacío que funge como recipiente cuyo llenado de atributos se va efectuando en el transcurrir del texto de manera más o menos precisa pero siempre intencional. Situación que se observa claramente en personajes tales como Matilda Burgos, Joaquín Buitrago o Diamantina Vicario. La configuración del personaje es producto no de un retrato totalizador, sino de un proceso acumulativo discontinuo que se extiende a lo largo de toda la novela.

Además, como subraya Pimentel retomando a Barthes, «en los personajes no referenciales, cuyos nombres están inicialmente “vacíos”, el proceso acumulativo por medio del cual se van llenando también, y con mucho, de naturaleza narrativa: el nombre se colma de historia y no meramente de atributos de personalidad» (66). Así pues, los nombres no referenciales se constituyen en la síntesis de una “historia” y de la conservación de la información narrativa que en torno a ese nombre se va generando. Greimas lo expresa de este modo: «no es suficiente para individualizarlo [al personaje], es necesario definirlo empíricamente por

el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los de otros actores: se considerará entonces la individuación como un efecto de sentido que refleja una estructura discriminatoria subyacente» (cit. en Pimentel 67).

En síntesis, se puede postular que a partir del nombre, el personaje va adquiriendo significación y valor debido a los procedimientos de repetición, acumulación, oposición a otros personajes y transformación que operan a nivel discursivo y narrativo. En este sentido, debemos observar también, como apunta Pimentel, que el grado de complejidad del personaje estará, por tanto, determinado por el número de ejes semánticos y roles actanciales que desarrolla (67). En *Nadie me verá llorar*, el personaje que de manera más frecuente e intensa sufre el tipo de procesos referidos es sin duda el de Matilda Burgos. Mi análisis se centra en la figura de Matilda, ya que es el personaje que representa con mayor detalle el proceso de la enfermedad mental, y por lo tanto, sobre este proceso se construirá la metáfora de la enfermedad.

Matilda se caracteriza por su ser y su hacer, información vertida por los discursos directo e indirecto, por las descripciones que sobre ella tenemos, pero también a través de su entorno. Domina, sin embargo, en la configuración el estilo indirecto libre como portador de la voz de Matilda Burgos.

El narrador, a través del cual se media la voz de Matilda, ofrece información restringida en distintos aspectos –cognitivo, perceptual, espacial y/o temporal entre otras–, esto pone en evidencia que el narrador no es omnisciente puesto que reconoce abiertamente que desconoce algunas partes que no le han sido referidas o bien ofrece información parcial.

Matilda Burgos es caracterizada por información tanto de filiación figural como autorial, aunque esta última sea en ocasiones difícil de distinguir de la propia voz de la protagonista porque ambos discursos suelen coincidir. La filiación figural que la caracteriza proviene tanto de ella misma, como de los demás personajes: Joaquín Buitrago, Cástulo Rodríguez, Diamantina Vicario, Eduardo Oligochea, Marcos Burgos, etc. Es por mucho el personaje que adquiere más significación y valor mediante los procedimientos citados,

repetición, acumulación, oposición a otros personajes y transformación. Estudiaré a continuación cómo se presenta cada uno de estos procesos.

El primer proceso, la repetición la podemos observar en el uso consistente del nombre de Matilda Burgos, de hecho es mediante esta constante como Buitrago logra rastrear su pasado y resolver algunos de los enigmas que plantea esta mujer. El primer eslabón en este intento por descifrar una identidad yace en lograr conseguir el expediente médico. El nombre de Matilda aglutina de algún modo todos los discursos figurales que irán aportando datos para su caracterización.

El fotógrafo no sabe lo que busca dentro de la cabeza coronada de luz de Matilda Burgos.

Debe haber algo más en el silencio de su vida. Cada vez está más cerca. Está convencido [...]

Su objetivo es llegar a los expedientes y husmear entre los datos de Matilda. (Rivera G. 25).

La genealogía Burgos también otorga atributos específicos a Matilda, pues a través del relato sobre los orígenes de la familia y la locura que afectó a su padre, Santiago Burgos, comienza a vincularse al personaje el atributo de la enfermedad y la locura de índole hereditario, que es además asociado a sensaciones físicas de gran intensidad que son provocadas por el sensual olor de la vainilla. Por otra parte, también podemos observar el empleo del nombre “Santiago” como punto de imantación de la vehemencia y el carácter iracundo que se atribuyen al santo del mismo nombre. La coincidencia en el uso de este símbolo con la novela de Laurent Kullick pudiera atribuirse al sistema conceptual culturalmente aceptado referente a estas características.

El rostro de Santiago era, como el de su madre, de tez morena y ojos anchos. Los movimientos nerviosos pero atemperados los había heredado de su padre inmigrante. La testarudez y el temperamento desigual, en cambio, eran de su propia cosecha. Santiago, aún de niño, podía padecer ataques de cólera provocados por cosas nimias e incontrolables: el clima, la inevitabilidad de los lodazales en el tiempo de lluvias, el apabullante sol del verano. Después de la cólera, sin embargo, era casi natural verlo descansar en la hamaca con el rostro apacible.

Sus gustos se transformaban con facilidad en obsesiones. El día que aprendió a usar un lápiz en la escuela del municipio, el descubrimiento lo deleitó tanto que pasó días enteros escribiendo cartas y recados a cuanta persona conocía y aún a seres inventados por su imaginación [...] El olor de la vainilla lo calmaba siempre. (Rivera G. 60).

El narrador menciona el rasgo característico que Matilda conserva de su padre en el siguiente fragmento que relata la caída de Santiago a raíz de la muerte de sus padres:

La ira de Santiago, esa vez, no fue efímera. Su rabia se apropió de la planicie entera de su corazón y allí se quedó a vivir con él los diez años que le faltaban para encontrar la muerte. El chuchiqui hizo la espera menos densa, un poco menos insoportable. *Sabe a ganas de morirse. Sabe a certeza de morirse, Joaquín. Sabe a filo, a clavo, a fuate, a algo con lo que te golpean. Sabe a lengua cuando la tienes inmóvil entre los dientes.* Lo que Matilda conservó de su padre no fue la ira, sino la amargura con la que vendió sus tierras y con la que se contrató como jornalero en el beneficio de Juventino Guerrero. Lo que siempre recordó de su madre fueron los brazos alrededor de su cuerpo, el latir pausado de su corazón junto a su oído derecho. (Rivera G. 61)

Llama la atención en el fragmento anterior, que el narrador menciona que Matilda “conservó”, no heredó. El empleo deliberado del verbo “conservar” nos remite a un acto intencional consciente, a diferencia del verbo “heredar”, que se refiere a una acción involuntaria por parte del sujeto que recibe la acción del verbo.

Sin embargo, a pesar del uso consistente del nombre hay momentos en la novela donde Matilda asume los seudónimos que se le adjudican en razón de sus actos o de su carácter. El primero es el impone el grupo de Diamantina Vicario, “La dama”, “La damita”, más tarde por su labor curativa gana el apodo de “la doctorcita”. No obstante, el mote que con mayor fuerza la transforma es el de “la diablesa” y bautiza a su compañera Ligia con el nombre de la amante perdida, “La diamantina”. Ello fragmenta la caracterización de Matilda, pues durante la etapa de su vida en la se le conoce como “La diablesa” sólo se exponen

públicamente ciertos rasgos de su personalidad y quedan ocultos otros que tienen que ver con su origen, pero que resaltan su carácter iracundo. Ambos seudónimos, “La dama” y “La diablesa” oponen rasgos de personalidad, y señalan algunos momentos en el curso de la transformación de Matilda como se puede observar en los siguientes fragmentos:

En esos días el nombre que le dan a Matilda es “La dama”. “La damita”. Ella organiza los periódicos tirados por la casa, los botes de pintura, los lápices. Ella prepara el café y, juntando tazas diferentes, lo sirve en una charola de vidrio. Ella es quien finalmente corta la hierba del jardín y poda los geranios. Debido a sus cuidados, ayudada de cortinas viejas que extrae sin permiso de la casa de sus tíos, bulbos de crisantemos blancos, cloro y jabón, la casa de Mesones 35 se transforma en un lugar desconocido. (Rivera G. 127).

Matilda, tal como había visto hacerlo al tío Marcos, les tocaba la frente, les tomaba el pulso y a falta de estetoscopio, acercaba su oído al pecho. Luego, sabiendo que las medicinas de patente estaban fuera de su alcance, les recomendaba té, ungüentos o simple fe en Dios entre sonrisas y palabras alentadoras [...] En una ocasión llegó a prestar ayuda a una mujer en trabajo de parto en su cocina [...] Todo lo compartía con Esther y sus dos hijos, quienes, como los demás, la llamaban “la doctorcita”.

Lo único que Matilda no quiso hacer durante ese tiempo fue hablar de su vida [...] La muchacha parecía salida de la nada. Sin historia, vacía como una página en blanco [...] (Rivera G. 138)

Las palabras de Matilda ayudaron a incrementar el temor que ya invadía a los policías. Era la primera vez que se enfrentaban a un prostíbulo en franca rebelión. Cuando finalmente optaron

por irse, la muchacha desnuda se colgó del cuello de Matilda. Su cabello sudoroso, claro, olía a gardenias.

–Pero si parecías el mismísimo diablo, Matilda –comentaron las otras mientras encendían cigarrillos y llenaban vasos con cerveza todavía presas del sobresalto.

–Querrás decir una diabla –terció otra.

–Déjenlo en la diablesa –concluyó Matilda. (Rivera G. 143)

Matilda transita por varias transformaciones como se aprecia por sus cambios de apodo. En cada una se opera el proceso de acumulación de atributos particulares que dan forma a su personalidad extraordinariamente compleja. Del mismo modo, se puede advertir que los ejes semánticos y roles actanciales que el personaje ejerce a lo largo de su vida son muy variados y que su influencia en el entorno es tan decisiva que su nombre real pasa a segundo término y es reemplazado por seudónimos cargados de significación semántica. El nombre tiene un carácter transitorio. Asimismo, es posible identificar un proceso de oposición a los valores y atributos adquiridos en la etapa de formación en casa de Marcos Burgos y Columba Rivera que surge en Matilda a partir de su relación con Diamantina Vicario. La higiene y la moral burguesas son valores que Matilda terminará por rechazar en favor de ideales políticos revolucionarios y de libertad sexual. El entorno donde y a causa del cual se realizan las transformaciones es una forma indirecta de caracterizar al personaje que es un reflejo de los rasgos físicos y psicológicos que lo determinan en ese momento narrativo.

El personaje de Matilda Burgos es configurado, como ya se señaló, por el discurso propio ya sea en forma directa o mediada a través del narrador. Lo mismo ocurre con los múltiples discursos de filiación figural que pueden expresarse en forma directa o mediada. Este procedimiento también ocurre a la inversa, ya que la narración de focalización neutra proyecta una postura ideológica que es delegada en los discursos figurales y que conforma un efecto polifónico en la novela.

Al abordar el discurso de Matilda es posible constatar que éste constituye el aspecto fundamental de su caracterización que conforma a su vez una fuente de acción, de articulación simbólica e ideológica de los

valores del relato. Si se observa con detenimiento la frase de batalla de la protagonista y se la somete a escrutinio se pueden elaborar algunas conclusiones sobre la forma en la que Matilda se condena paulatinamente a un retiro permanente, la locura, un espacio de intimidad impenetrable.

Así, la ausencia de Diamantina fue toda suya. Coleccionó sus recuerdos y, uno a uno, los colocó en un lugar recóndito. Después cerró la puerta y le puso el candado del silencio. “Nadie me verá llorar. Nunca.” Más que el dolor mismo, Matilda temía la compasión ajena. Desde tiempo antes y sin saber había decidido vivir todas sus pérdidas solas, sin la intromisión de nadie, a veces ni de sí misma. (Rivera G.135)

Esta frase lapidaria, “Nadie me verá llorar”, opera con base en la repetición y se introduce por el narrador en un discurso indirecto libre. El valor simbólico de la frase se solidifica a lo largo de la novela por la acumulación de sus menciones y por el poder que reviste al tratarse de una enunciación original del personaje.

La perspectiva narrativa se desplaza entre el narrador y los personajes pero nunca por mucho tiempo, lo cual mantiene los espacios de indeterminación. Un ejemplo de ello lo hallamos a continuación:

Día tras día, Matilda y Pablo vieron partir familias enteras. Sólo se dieron cuenta de que había una revolución cuando empezaron los saqueos de la maquinaria, el desmantelamiento silencioso de las bombas de vapor y los malacates. Después todo se volvió silencio [...] Cuando Catorce había sido el centro del mundo las celebraciones eran fastuosas. En 1901, cuando se inauguró el túnel de Ogarrio que unía el mineral de Catorce con Potrero y Refugio [...] (Rivera G. 167)

La perspectiva narrativa es de filiación figural ya que obedece a la perspectiva de Matilda y Pablo, pero es delegada a la voz del narrador. Más adelante, el narrador retoma su propio discurso en una digresión sobre la historia del mineral de Catorce. Esto permite un proceso de selección y restricción de la información narrativas que organiza las distintas perspectivas posibles que confluyen en el relato y que determinan la

cantidad y la calidad de los datos proporcionados al lector, así como su orientación perceptual, afectiva, cognitiva, ética, estilística e ideológica. Las restricciones impuestas en las múltiples perspectivas definen, en suma, tematizan el relato y constituyen la perspectiva de la trama. En este caso, el tema de la alienación está claramente presente en el discurso, en sus aspectos perceptuales, conceptuales e ideológicos. Está presente en la voz del narrador extradiegético y en los discursos figurales; lo está en las digresiones, en la significación de los espacios y las atmósferas.

#### **4.2.5. La metáfora-discurso de la enfermedad en *Nadie me verá llorar*.**

Para iniciar el análisis de la composición metafórica de la novela de Cristina Rivera Garza, es preciso recordar, como se mencionó en capítulos anteriores, que toda metáfora-discurso es el producto conceptual de una figura-discurso constituida a su vez por dos movimientos semánticos, uno epifórico que es de extensión de significado por medio de la comparación; y otro diafórico el cual crea el significado nuevo mediante operaciones de superposición, yuxtaposición y síntesis. La metáfora-discurso de la enfermedad en *Nadie me verá llorar* está orientada por un principio de metaforización con base en los símbolos del mal, principalmente el de la mancha y el pecado como alienación. El movimiento semántico es a la vez epifórico y diafórico porque su extensión se realiza por mediación de una estructura narrativa pero se complementa mediante la superposición de varios sistemas conceptuales. La organización espacial narrativa permite la experiencia del espacio diegético en términos de la conceptualización del espacio real. En este sentido la novela utiliza una estrategia taxonómico-dimensional. La configuración semántica del espacio diegético se realiza conforme a un principio de metaforización con base en el símbolo de la mancha, parte de la simbólica del mal, lo cual produce un esquema *cuasi-binario* de clasificación que se logra gracias a que los sistemas conceptuales de la enfermedad, la moralidad, la higiene se superponen o yuxtaponen. La novela presenta una dicotomía notoria entre los espacios que designa como ordenados, y aquellos que considera caóticos; aquellos que están limpios, y los que están sucios; los espacios de la civilización, y los de la

barbarie; los de la moralidad y los de la inmoralidad donde los rasgos positivos se superponen unos sobre otros y lo mismo ocurre con los negativos. Este manejo taxonómico de los espacios puede interpretarse como una metáfora-discurso puesto que como Ricoeur lo definió: «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, una acontecimiento significante, una significación emergente creada por el lenguaje» (Ricoeur, *La metáfora viva* 134). Un ejemplo de lo anterior lo hallamos en los siguientes fragmentos:

Los llevaba al hospital Morelos, donde las prostitutas que atendían de noche en casas de citas abigarradas de adornos chinescos y espejos monumentales, rumiaban solas los efectos de la sífilis y la gonorrea en lechos sin sábanas y cuartos repletos de gritos y vómito. Ahí, el olor de la lenta descomposición de los cuerpos mezclado con la humedad de siglos les hacía arrugar la nariz [...] Todo era gris. El aire pestilente. [...] Moviéndose como hormigas en la oscuridad, húmedos de sudor y orina, esos hombres sin rostro cavaban el recto por donde la ciudad expulsaba su excremento, primero por el tajo de Tequixquiac, luego por el río Tula para perderse finalmente, negro y maloliente, en el Golfo de México (Rivera G. 32)

Observemos cómo la novela presenta un movimiento semántico diafórico que establece la clara posibilidad de distinguir el orden del desorden. Si aplicamos el mismo criterio de análisis empleado en la novela anterior, y establecemos que la obra, en tanto relato, participa de las características que ya mencionamos para el relato mítico, por lo que intenta explicar un mundo representado en la obra, y que esta intención se sustenta en la configuración de una red o sistema metafórico fundado en metáforas raíz o símbolos primitivos que donan sus sentidos y significados para generar nuevos sentidos, entonces habremos de reconocer un principio rector de la metaforización del tema de la enfermedad en este texto. Dicho principio estará sustentado en la metáfora raíz del símbolo de la mancilla, elemento de la simbólica del mal-enfermedad que hemos definido

anteriormente. De acuerdo con el principio de metaforización, se puede afirmar que la distinción taxonómica de los espacios en la novela refiere al símbolo de la mancha que es en una mancha cuasi-física y en el caso de algunas representaciones, es una mancha en efecto física. Las relaciones internas de semejanza se enuncian con base en el principio de metaforización de la mancha y asocian a ésta con la impureza, la suciedad, la inmoralidad y la sinrazón. La ausencia de la mancha opera como un concepto básico de la pureza a la par de la higiene, la moral y la razón, Ricoeur lo explica al decir que:

La mancha es el sentido literal de la mancha, pero ese sentido literal ya es un signo convencional: las palabras “mancha”, “sucio”, etc. no se parecen a la cosa significada; pero sobre esa intencionalidad primera, se levanta una intencionalidad segunda que a través de lo sucio físico, apunta a cierta situación del hombre dentro de lo sagrado, que es precisamente el estar manchado, el ser impuro; en el sentido literal y manifiesto apunta más allá de sí mismo, a algo que es *como una mancha* (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 180).

Es posible apreciar que la metáfora-discurso de este texto se construye con base en una serie de etiquetas que son el instrumental de organización, representación y descripción de los sistemas conceptuales de dan *figura* al mundo de la obra. Clasifican y señalan las relaciones internas de semejanza entre objetos, sujetos y situaciones que se representan. Se puede inferir que los espacios connotan una metáfora-discurso de la mancha por ejemplificación, fungen como representaciones de los lugares, objetos o sujetos impuros o manchados, y determinan un vocabulario específico elegido con base en el principio de metaforización de la mancha. Es interesante observar que la mancha como apunta Ricoeur en *Finitud y culpabilidad* es en efecto un miedo a la contaminación que corrompe. Los sistemas conceptuales superpuestos que la metáfora-discurso de la enfermedad en este texto pone en tensión semántica gracias a su movimiento diafórico, apuntan al temor de lo impuro que no es un miedo físico, como tampoco la mancha es, ella misma, mancha. El temor de lo impuro es como un miedo; pero aquél ya afronta una amenaza que, más allá del sufrimiento y de la muerte, apunta a la merma de la existencia, a la pérdida del núcleo personal (Ricoeur, *Finitud y*

*culpabilidad* 204). El temor a la corrupción está mediatizado en la novela a través de varios discursos. Uno de ellos, lo encontramos en el capítulo cuatro, titulado “Las buenas costumbres” que inicia con un epígrafe da buena cuenta de algunos de los significados donantes de la mancha que sirven como principio metafórico en el discurso de la novela:

Sin luz no hay higiene, ni moralidad pública, ni policía, ni seguridad posibles. La luz espanta al ladrón, modera al intemperante, refrena al vicioso e influye no sólo en el bien parecer, sino también en el desarrollo de las buenas costumbres. Lo primero que hizo el creador fue alumbrar el caos como único medio de organizarlo. Rafael Arizpe. *El alumbrado público, 1900* (Rivera G. 95)

Como subrayamos previamente, el sistema conceptual del mal se superpone al sistema conceptual de la enfermedad. Cuando el caos aparece, lo hace igual que una mancha, empaña, recubre el orden, la higiene. «La mancha se convierte en mancha siempre bajo la mirada del otro que produce vergüenza y bajo la palabra que dice lo puro y lo impuro» (*Finitud y culpabilidad* 203). De esta suerte, es la falta de higiene la que se constituye en la primera metáfora de la mancha y esta impureza es dictaminada por una autoridad quien enuncia los preceptos en los que se funda la pureza.

La suciedad es una experiencia objetiva, que infecta por contacto y genera no sólo un miedo físico a la infección sino un miedo ético, por eso hay que seguir prácticas y hábitos que eliminen o conjuren la mancha. La mancha, recordemos, no es una mancha, sino como una mancha, una mancha simbólica y como símbolo fundante dona a la falta de higiene su sentido, pero también dona este sentido a la conducta que se torna impura cuando es inmoral, por lo que es necesario decir lo que hay que “hacer” o “no hacer” para que lo impuro se torne o retorne puro. Esta donación de la necesidad de la preceptiva para combatir la mancha está mediatizada en el texto en las “Lecciones de higiene de Marcos Burgos”. Citamos algunos de los puntos contenidos en ellas:

1. Lavarse las manos antes y después de comer, antes y después de usar el inodoro, antes y después de dormir.
2. Mantenerse continuamente ocupado para preservar la higiene mental. La ociosidad es la madre de todos los vicios. [...]
5. Evitar el uso de cosméticos y de perfumes. Los primeros dañan la piel y los segundos causan neurastenia y otras malformaciones nerviosas. [...]
7. Procurar bañarse hasta tres veces al día durante los períodos menstruales. Durante esos días es necesario evitar cualquier esfuerzo físico e intelectual que pueda ocasionar disfunciones en el sistema nervioso. Esto se recomienda especialmente a las señoritas cuya fragilidad mental es proclive a los exabruptos y las manías.
8. La frase que Matilda nunca olvidará: «Las mujeres decentes se bañan todos los días antes de las seis de la mañana, siempre». (Rivera G. 101).

En este fragmento podemos apreciar algunos de los sentidos más primitivos del símbolo de la mancha, aquél que se atribuye a todo lo relacionado con la sexualidad, que como Ricoeur señala, es una creencia de carácter pre-ético que puede volverse ética, como lo observamos en la séptima lección. El sentido arcaico de la sangre vertida otorga una presencia cuasi-material a la mancha. Las lecciones de Marcos Burgos son precisamente donaciones de sentido donde la falta de higiene “es, no es y es como” una mancha, una mancha, que adquiere tanto carácter material como ético, y la peor mancha es la de la sangre vertida. La mancha se alberga tanto en el exterior como en el interior de las personas, la metáfora se extiende de lo físico a lo ético, tanto el cuerpo como el alma se pueden manchar pero la mancha interna, quizás invisible a la vista, se manifiesta en otras formas, en este caso a través de la enfermedad. La enfermedad se experimenta como impureza, daño moral, falta de higiene dada la relación interna de semejanza que la cultura ha establecido entre ambos conceptos. La enfermedad es una mancha. Tanto la enfermedad como la mancha son marcas que delatan una falta. Y las faltas aluden al mal.

El símbolo de la mancha alude a un temor ético porque introduce un miedo que se aloja en un nivel superior de la conciencia del mal que como se señaló, se manifiesta a través del mal-padecer o del mal-sufrir. De esta manera, la enfermedad es la mejor metáfora por ejemplificación porque en ella se opera el proceso que enlaza lo físico con lo ético que luego será imposible disociar. Ricoeur lo señala cuando afirma que: «La ética se mezcla con la física del sufrimiento, mientras que el sufrimiento se sobrecarga de significaciones éticas» (*Finitud y culpabilidad* 195). El siguiente fragmento ofrece una muestra de lo comentado:

Como Marcos, Julio Guerrero creía que una serie de atavismos culturales propios de las clases bajas estaban entorpeciendo el progreso y la eventual gloria de la nación. La falta de higiene y hábitos de trabajo, la inestabilidad de sus familias, la promiscuidad de sus mujeres, el desmedido gusto por el alcohol y otros vicios, y hasta la costumbre de comer alimentos demasiado picantes hacían de este grupo una amenaza real para el país [...] ellos constituían la prueba más fehaciente de la involución. La genética de estos individuos no apuntaba hacia el futuro sino hacia el pasado (Rivera G. 105).

La metáfora-discurso de la novela toma como principio de metaforización la mancha que permite la experiencia de la enfermedad en términos del mal. La operación asocia la simbólica del mal constituida por metáforas raíz o símbolos primarios que organizan los contextos semánticos que constituyen el dato sobre el cual actúa como vehículo narrativo la configuración espacial en la creación de una metáfora de la enfermedad. Frege insistió en que:

[...] sólo la frase permite la distinción entre sentido y referencia, lo cual es una característica exclusiva del discurso. Los signos remiten a otros signos dentro del sistema de la lengua, pero con la frase, el lenguaje sale de sí mismo; la referencia indica la trascendencia del lenguaje [...] La intención y no el significado, es la que tiene una referencia exterior al lenguaje (Ricoeur, *La metáfora viva* 104).

Debemos por lo tanto, tomar en cuenta la posible intención de la autora y la organización del mundo de la novela que propone como principio metaforizador a la mancha. Ella es la metáfora raíz a partir de la cual se realiza cualquier donación de sentido o de significado. De esta forma, la simbólica completa se remite una y otra vez a sí misma en una serie de selecciones y combinaciones que pueden ser infinitas en el discurso. A este respecto, Benveniste propuso que todo discurso se produce como acontecimiento, pero sólo se comprende como sentido, con ello designa a los actos concretos y siempre únicos con los que la lengua se actualiza en el habla de un locutor (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 99).

No obstante el principio de metaforización de la mancha no se limita al sentido de la mancha, la infección o la impureza que originan la enfermedad y que se comprenden como una casuística del mal-padecer que corresponde al mal-vivir, sino que se proyecta a otros significados y sentidos. Como ya señalamos, la organización espacial del discurso es el cimiento sobre el cual se construyen los esquemas de metaforización de *Nadie me verá llorar* por lo que hay que distinguir en cada espacio una metaforización por ejemplificación como lo propuso Goodmann, y que consiste en designar una significación como lo que posee una ocurrencia (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 309).

Dado que no hay esencias fijas que den sentido a los símbolos, es más fácil desplazar una etiqueta que reformar una esencia (309).

Se llega, como hemos comentado, a una metáfora por medio de ejemplos que dicen que tal cosa posee determinada característica que expresa determinado significado, lo cual invierte la relación de denotación, porque en este caso la característica denota al objeto. Dado que representar y ejemplificar son ambos casos de hacer referencia, los espacios enfermos son metaforizados como moral o físicamente buenos o malos en tanto se caracterizan por los sujetos que albergan. Así pues, mientras La Castañeda es un espacio conformado por magníficas instalaciones, una pequeña ciudad, se vuelve siniestra por los habitantes que alberga. Lo mismo ocurre con la casa de los Burgos, la de Diamantina, los prostíbulos y prácticamente con todos los espacios. El símbolo de la mancha como infección por contacto se verifica en estos casos, los habitantes

contaminan con su presencia los espacios que habitan, y el espacio contamina a quienes acceden a él. El sentido metafórico de la frase es un devenir que procede de un juicio que el lector elabora. La metáfora se resuelve en la situación por lo tanto es un devenir y no un nombre; es algo que “sucede” y que está estrechamente ligado al proceso de la lectura. La mejor muestra de esto es la configuración de la protagonista, Matilda Burgos, quien es denotada a través de sus acciones, por eso adquiere distintos sobrenombres, y su nombre de pila pasa a segundo término como significante de identidad. La identidad no es, sino que deviene, y es metafórica porque el nombre, signo de identidad, se denota por los atributos que adquiere. Matilda es la “doctorcita” y “la diablesa” y la polifonía del nombre se extiende a lo largo de la novela.

También en los casos de enfermos mentales que se mencionan, los nombres son indistintos. La personalidad está determinada por los atributos que son los que denotan al nombre:

Altagracia Flores de Elizalde cree que una pistola cuesta treinta mil pesos y una hacienda cuesta sólo cincuenta <sic>. Imaginación excéntrica. Ama de casa de Aguascalientes.

Esperanza Garduño cree que todo empezó con el abandono de su esposo y una conspiración familiar, pero también está convencida de que la pérdida de la razón y de la mitad del paladar se debe a la brujería y al socialismo.

Pedro Santa Ana le escribe a Plutarco Elías Calles para criticar la anarquía gubernamental que domina la nación. Entre cada una le escribe también poemas al diablo y a Dios.

Cada vez que visitan a Crescencia Gómez la ataca el pavor ante los malos espíritus.

Everardo Ponce perdió su voluntad en los telares de una fábrica de la cárcel de Belén.

Cirila Esquivel conversa por horas con seres invisibles a quienes reconoce por sus voces. Los talismanes que fabrica con pedazos de su bata azul los distribuye entre los otros asilados cada martes (Rivera G. 199)

La configuración espacial de la novela también establece una clara bisección entre los espacios públicos y privados. Esta representación evoca la concepción con respecto a la dignidad del espacio público que debe reservarse a los mejores ciudadanos y no servir como muestrario de iniquidades. Esta idea se desarrolló en la antigua Grecia, cuando el derecho de la *polis* se sobrepuso al de la familia (*Finitud y culpabilidad* 202). De ahí que al individuo impuro, mancillado se le excluye de todos los lugares públicos o sagrados, que como subraya Ricoeur, a su vez son sagrados, por públicos. La exclusión pretende anular la mancha anulando al ser mancillado. Otras formas más radicales de anulación son el destierro y la muerte a las que se puede acceder a través de la enfermedad. En este sentido el texto elabora una metáfora-discurso del enfermo mental como ser mancillado y por ende, de naturaleza mala, al que se requiere excluir de los espacios públicos porque ellos ostentan una mayor calidad cívica. Al enfermo mental se le destierra o confina a los espacios corruptos fuera de la dignidad de la ley humana. El concepto del destierro sostiene una relación interna de semejanza con el símbolo del pecado y la alienación por su causa. Nuevamente, es la configuración espacial el elemento narrativo que opera como vehículo de la metáfora-discurso de la enfermedad. Estos espacios diegéticos mancillados se metaforizan diafóricamente en espacios de ilegalidad, inmoralidad, insalubridad como se ilustra en el siguiente fragmento con relación a ciertos lugares tales como el prostíbulo, el Hospital de La Castañeda, el pueblo de Real de Catorce, entre otros:

[...] el desterrado no es simplemente excluido fuera de un ámbito material de contacto; es arrojado fuera del espacio humano de la patria; allí donde termina la patria, allí también termina su mancha; por eso matar a un asesino en el territorio de la patria ateniense era purificar a aquél; matarle fuera de ese territorio era matar a un ateniense; nuevos ritos de asilo y de acogida, por lo demás podrán, bajo otras consideraciones, en el campo de otra legislación, restituirle la pureza (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 203).

La novela va más allá de la distinción de los espacios públicos y privados e introduce una metáfora aún más contundente donde los espacios se denotan como humanos o inhumanos con apego a una percepción de una

semejanza de la valoración ética sobre la pureza o la impureza de las personas que los habitan. Los individuos que no cumplan con esta evaluación se hallarán fuera de la ley humana, y en cierto modo, libres de ella. El ejemplo claro de esto lo podemos apreciar en La Castañeda donde la sociedad conformada por los enfermos y el personal constituye una sociedad distinta a la que vive en el exterior. Es por esta razón que Joaquín Buitrago puede entablar una relación con personas con las que habitualmente no se hubiera relacionado como el doctor Eduardo Oligochea y la misma Matilda. La percepción de que el mundo exterior y el interior son esencialmente distintos debido al principio de metaforización que los identifica como espacios mancillados o sin mancilla la apreciamos en el siguiente fragmento:

El manicomio, no se había dado cuenta hasta ahora, de su santuario. La guerra perpetua de la ciudad lo cerca entero (Rivera G. 72).

Opera en este caso un desplazamiento sémico inverso en el que el espacio público, originalmente sagrado, se torna amenazante; y el espacio marginal, el manicomio se presenta como un asilo acogedor que de alguna manera desprende a los enfermos de las leyes éticas de los sanos, y donde la vida adquiere otra significación. He aquí una metáfora-discurso original que modifica la experiencia habitual que se atribuye a un manicomio.

La mancilla, impureza y corrupción que es denotada por la enfermedad mental, se anula mediante un rito de purificación, el destierro. Esta separación se metaforiza a través de la confinación en un manicomio. El destierro se experimenta en términos de alienación del mundo exterior:

Cuando los ochocientos cuarenta y ocho dementes cruzaron los confines de la ciudad y entraron por primera vez a los edificios construidos en la ex hacienda de Mixcoac, la posibilidad de visitar el exterior se volvió remota. **La reclusión, esta vez, era real.**

**Adentro.** Sus gritos y lamentos, sus cartas, sus extravagancias y **su suciedad** dejaron de asolar los días normales del nuevo siglo y sólo perturbaron de cuando en cuando la paz de los enfermeros, la disciplina de los comisarios y la racionalidad a toda prueba de los internistas.

Sus palabras desordenadas, interrumpidas a la mitad por el tartamudeo o alargadas sin descanso en desvaríos alucinados, sin embargo, llamaban a veces al animal de la duda dentro de su cabeza. ¿Y si **el mundo exterior** en verdad estuviera regido por los designios del diablo? ¿Y si el señor Sanciprián en realidad estuviera tratando de recluir a su mujer y su «exagerada manera de sentir» sólo para poder vivir en paz con su nueva amante? [...] A veces la vida apacible de los internos es capaz de sacar a Eduardo Oligochea de sus casillas. (Rivera G. 79-80)<sup>8</sup>.

En este fragmento podemos observar un movimiento semántico epifórico y diafórico de la metáfora-discurso espacial de la enfermedad a través de la división entre exterior e interior que se establece mediante la palabra **Adentro**, un “adentro” presume un “afuera”. El adentro ha contenido los «gritos y lamentos, cartas, extravagancias y **suciedad**» (79) de los enfermos, pero a pesar de ello el mundo interno es paradójicamente apacible, al menos así lo percibe Oligochea, mientras el mundo exterior es caótico. La enumeración que designa el espacio del manicomio se convierte en el vehículo semántico de un dato para cuyo lector «es necesario que la significación se pierda y reencuentre simultáneamente en [su] conciencia» (Ricoeur, *La metáfora viva* 210). He aquí la culminación del movimiento semántico metafórico que es tanto de orden lingüístico como lógico porque a lo largo de la red metafórica o de metáforas conceptuales que conforman el discurso de la novela, la definición del espacio se torna polisémica y «el discurso poético entra en conflicto con el sistema, y en ese conflicto el sistema cede y acepta su transformación» (cit. en Ricoeur, *La metáfora viva* 208). La Castañeda, por ejemplo, «es, no es y es como» un manicomio porque simultáneamente es una ciudad, un destierro, un espacio de purificación, etc.

Para terminar la reflexión sobre la metáfora espacial, encuentro conveniente retomar el concepto que Ricoeur expresa en cuanto al carácter metafórico del espacio cuando comenta que:

---

<sup>8</sup> Las negritas son mías.

La teoría de las figuras confluye en una corriente de pensamiento en la que la literatura se significa a sí misma; el código de las connotaciones literarias, a la que se reduce la retórica de las figuras, debe unirse a los códigos bajo los cuales sitúa Roland Barthes los «signos de la literatura» (200).<sup>9</sup>

Por tanto, la metáfora-discurso espacial de la enfermedad debe tratarse como toda figura: denota la distancia entre la letra y el sentido virtual; connota todo un régimen cultural, el del hombre que en la literatura contemporánea pone de relieve la función autosignificante. Por estas intraducibles connotaciones, Gérard Genette no tiene prisa en traducir la metáfora espacial del lenguaje, más bien se queda satisfecho con ella. El espacio del lenguaje, en efecto, es un espacio connotado: «connotado, manifestado más que designado, hablante más que hablado, que se revela en la metáfora como el inconsciente en un sueño o en un descuido»<sup>10</sup> (Ricoeur, *La metáfora viva* 199-200)

La configuración metafórica del espacio en *Nadie me verá llorar* obedece a la idea de Genette en cuanto a que la literatura moderna prefiere el espacio al tiempo y que este tipo de discurso debe interpretarse más como connotación que como denotación. De tal suerte, que los espacios connotados en esta novela instauran una metáfora-discurso de la enfermedad que está asociada a un sistema de metáforas raíz que parte del símbolo primario de la mancha que apunta recíprocamente a la simbólica del mal. El discurso contrasta los espacios manchados o enfermos, con aquellos puros o sanos. El espacio se constituye en el escenario de la interacción y la tensión metafóricas, es el vehículo de un dato en el que el concepto enfermedad se asocia metafóricamente al símbolo de la mancha y por consecuencia al mal. Genette lo expresa así:

Hoy la literatura —el pensamiento— sólo se expresa en términos de distancia, de horizonte, de universo, de paisaje, de lugar, de sitio, de camino y de morada: figuras ingenuas, pero

<sup>9</sup> Cit por G. Genette, op. cit., p. 220.

<sup>10</sup> Gérard Genette, «Espace et figures», en *Figures I*, p.103.

características, figuras por excelencia, en las que el lenguaje se *espacia*, para que el espacio, en él, hecho lenguaje, se hable y se escriba (*Espace et figures*, 108).

Ya que hemos establecido que el sistema metafórico de *Nadie me verá llorar* parte de un principio de metaforización con base en el símbolo primario de la mancilla, habrá que investigar cómo a partir de esta metáfora raíz se expande la significación de la metáfora-discurso de la enfermedad. En este sentido, podemos identificar una simbólica que incluye, además del símbolo de la mancilla, a la purificación, la ley y el destierro como símbolos derivados.

Una vez más, al igual que en la novela de Patricia Laurent Kullick, surge el concepto de la alienación como posibilidad de purificación. No obstante, esta alienación procede del símbolo de la mancilla que supone en primera instancia una acción defensiva de la sociedad, y después, frente al destierro, un acto volitivo de separación del camino o de la vía de contacto con Dios, o del bien, como en el caso de *El camino de Santiago*. En *Nadie me verá llorar*, el rito de purificación es prerrogativa de la sociedad, mientras que en *El camino de Santiago*, el rito de purificación es inalcanzable porque recae sobre el propio individuo y éste es incapaz de realizarlo.

[...] la locura pasó inadvertida como un mendigo en el centro de una ciudad en llamas. Luego, cuando hubo que volver a pensar en el futuro del país, en la formación de nuevos ciudadanos, los locos y los vagos regresaron sin dificultad alguna a los aposentos de las discusiones intelectuales, los salones de clase y la política. Las imágenes de sus rostros desencajados, el olor de su ropa sucia y el abismo de sus vidas se convirtieron en materia de amena conversación entre legos y especialistas. [...] Su peligro les producía terror y placer a la par. El terror de verse amenazados y el placer de saberse distintos. (Rivera G. 90)

Saberse mancillado implica saberse de algún modo enfermo, y abre, como señala Ricoeur, «la perspectiva ilimitada de la interrogación sobre sí», y el enfermo se pregunta la razón por la que experimenta esta

enfermedad, este mal. Algunos de los enfermos mentales representados en la novela, buscan de manera incesante y compulsiva la purificación, la liberación de la mancha, ya sea a través de la limpieza o del dolor:

Imelda Salazar. Tlaltenango, Zacatecas, 1896. Soltera. Maestra. Católica. Constitución débil. Desarrollo rápido y precoz en la infancia, incompleto en la pubertad. [...] Tiene actitudes prolongadas y se entrega a rezar desordenadamente. Dice que los trastos en los que le sirven su alimento contienen impurezas espirituales (soberbia) y un marcado olor a azufre por lo que arroja los alimentos al suelo y los lame en compañía de un perro para que éste le convide humildad y así contrarrestar aquellas impurezas. [...] En el dormitorio ha sido sorprendida por la «horrible visión de un monstruo diabólico» (Rivera G. 84)

Sin embargo, en la novela parece con mayor insistencia la idea de la liberación que la de la salud, por lo que los personajes optan entre el destierro del mundo que los considera manchados o bien, completar y cubrir los complicados rituales de purificación. Puestos a elegir, físicamente marginados, normalmente completan moral y espiritualmente el destierro. Clausuran su relación con el mundo normal e ingresan en la dimensión espacio-temporal de sus propios mundos. Este destierro les permite anular la mancha:

Rafael Mexica, apodado «El loco», mató a su compare frente a la pulquería No me olvides. No recuerda nada, porque desafortunadamente, cuando se embriagaba perdía la conciencia, la razón.

Teresa Olivares tiene mal carácter y cierta proclividad a los placeres degenerados. Además, sale sola a la calle y no respeta a nadie. Dos amantes.

Guadalupe Quintana escribe apasionadas cartas de amor.

Juan Nepomuceno Acosta se inyecta cincuenta gramos de heroína al día. Estudiante de Leyes.

(Rivera G. 85)

A diferencia de lo que ocurre con la culpabilidad que es la «interioridad culminada del pecado» (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 296), en este caso, no hay un verdadero ejercicio de la responsabilidad ni un deseo de

retorno a la Ley o a Dios, sino que la alienación producto del destierro funge como anulación de la mancha y finalmente, como liberación. Ricoeur lo explica cuando menciona que la táctica de evitar culpas acude a conductas ritualizadas heredadas de la capa cultural de la mancha: «la conciencia se lanza a una técnica de eludir para replicar el fracaso de la disculpa» (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 298). En este caso, no hay disculpa posible sino rebeldía absoluta, voluntaria o involuntaria, que lleva a la alienación desesperada donde «convertirse uno mismo en tribunal de sí mismo es, efectivamente, estar alienado» (300) que conduce irremediamente a la condenación. Símbolo que reconoce la inutilidad de la justificación o retribución, y que se reinfecta a sí mismo. La simbólica del mal asociada a la enfermedad se remite a sí misma, aunque paradójicamente pugna por hallar la liberación de la enfermedad, la afección que mancha y desemboca nuevamente en el símbolo del siervo-arbitrio, comentado en un capítulo anterior. Se supone que el cuerpo sufre una posesión demoníaca tanto física como espiritual. La enfermedad es acto y estado, el cuerpo y la mente del ser enfermo son el lugar de la libertad anulada. El sometimiento a la servidumbre de la mancha. Ricoeur sostiene que «la mancha se convierte en puro símbolo, cuando deja por completo de expresar una mancha real para no significar más que el siervo-arbitrio. El sentido simbólico de la mancha sólo acaba al final de todas sus recuperaciones» (*Finitud y culpabilidad* 306). La configuración de la trama de la novela es la estructura que orientada por el principio de metaforización del mal como alienación organiza los conceptos y valores ideológicos del relato, por lo que las acciones de personajes serán orientadas bajo esta misma perspectiva. La configuración de la trama es congruente con la configuración espacial porque ambas obedecen al mismo principio de metaforización que permite experimentar el mal en términos de la enfermedad a través de las transacciones metafóricas entre ésta última y los símbolos del mal. Es claro que no todos los significados y sentidos simbólicos del mal emergen. Algunos permanecerán ocultos a fin de destacar exclusivamente los aspectos que la autora de la novela buscó enfatizar.

Podemos concluir que la metáfora-discurso de la enfermedad en *Nadie me verá llorar* obedece a un principio de metaforización que se orienta a partir de las metáforas raíz (símbolo primario) de la mancha y el

pecado-alienación de la simbólica del mal. La metáfora-discurso logra *figura* a través de modelos de desplazamiento, superposición, yuxtaposición, interacción, tensión y ejemplificación de los sistemas conceptuales. Esto configura un movimiento semántico diafórico y que actúan en el texto suspendiendo la denotación (efecto de sentido) literal de la novela para revelar una connotación que se dirige hacia el interior del texto. Así mismo, reconocemos que la configuración narrativa emplea la metáfora-discurso espacial como base estructural del movimiento semántico epifórico y con ello, cimienta la red de significados metafóricos de la novela donde la enfermedad adquiere el valor semántico de metáfora del mal.

Es particularmente valioso confirmar en este análisis que muchos de los procedimientos de metaforización que Ricoeur, Black, Richards y otros especialistas han estudiado no son excluyentes y que las redes metafóricas no se constituyen únicamente sobre la base de un sistema simbólico-metafórico, de símbolos donantes y donatarios recíprocos, sino que estas donaciones se realizan simultáneamente por diferentes procedimientos donde entran en tensión sistemas conceptuales y simbólicos así como estructuras narrativas tales como el espacio, los personajes, el narrador, el tiempo y la trama.

Por el momento podemos adelantar con base en nuestra interpretación de las ideas de Ricoeur que los elementos o estructuras narrativas constituyen el marco/vehículo que cuasi-físicamente mediatiza el procedimiento metafórico. A través del narrador, los personajes, el espacio y el tiempo se connotan los significados (dato/foco) donados por el sistema simbólico del mal para la metaforización de la enfermedad, es decir, para la comprensión de la experiencia de la enfermedad desde la perspectiva simbólica del mal. En otras palabras, las metáforas-discurso de la enfermedad «ponen frente a los ojos» los significados y sentidos que las metáforas raíz donan, y adquieren un valor gráfico-figurado que describe lo abstracto en términos de lo concreto:

El arte de la metáfora consiste siempre en una percepción de semejanzas que de alguna manera norma las posibilidades de la desviación [...] La metáfora «hace imagen (literalmente: pone ante los ojos)» da a la captación del género esa coloración concreta que los modernos

llamarán estilo gráfico, estilo figurado [...] Describe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto (Ricoeur, *La metáfora viva* 52-3).

### **4.3. *Delirio de Laura Restrepo.***

#### **4.3.1. Resumen**

La novela narra la historia de un hombre, Aguilar, que después de una breve ausencia retorna a casa y no encuentra a su pareja. Recibe una misteriosa llamada telefónica indicándole que acuda al prestigioso hotel Wellington. Cuando llega a este sitio en efecto encuentra a su mujer, Agustina Londoño, en estado catatónico. Aguilar intenta averiguar qué sucesos durante su ausencia lo provocaron.

La narración es retomada por Midas McAlister, quien es un arribista de la alta sociedad bogotana, y amigo desde la infancia del hermano de Agustina, Joaco. A través del relato de McAlister se va revelando no sólo la vida de éste sino la de la familia Londoño y la corrupción que campea en la aristocrática sociedad colombiana en contubernio con Pablo Escobar Gaviria y las operaciones del narcotráfico.

Otra parte de la historia nos es contada a través de un narrador que da cuenta de los orígenes provinciales de la familia materna de Agustina Londoño en Sasaima. Esto a través de los diarios personales de Nicolás Portulinus y de su esposa Blanca, padres de la madre de Agustina, Eugenia, y su tía, Sofía.

Nicolás Portulinus, un inmigrante alemán, se establece en Sasaima y además de atender su finca se dedica a la composición y enseñanza musicales. En su madurez casa con Blanca, una joven del lugar, con quien procrea a Sofía y Eugenia. Sin embargo, Portulinus es de pronto asolado por una especie de delirio que lo desconecta de la realidad. Su mujer intenta aliviarle de este mal o por lo menos sobrellevarlo. De pronto, en sueños, Portulinus conoce a Farax, un joven griego que en onírica arena lucha contra otro joven de identidad desconocida. Estos sueños coinciden con la llegada de Abelito Caballero a la casa Sasaima quien atraído por la reputación del maestro alemán de música, solicita que le acoja como aprendiz. El discípulo es aceptado por el maestro quien cree ver en él la encarnación de su Farax soñado, asimismo, el delirio del viejo Portulinus se agudiza al tiempo que Abelito se convierte en parte de la familia. El anciano entrevé una inevitable atracción entre su mujer y el joven Abelito, pero acepta esto con generosidad y una noche, cuando se hallaba bajo el cuidado de su hija, Eugenia, Portulinus escapa y se arroja a las aguas del río Dulce que en

sus delirios solía confundir con los ríos de su lejana patria europea. Esta entrega al agua expresa de algún modo la intención de Portulinus de reencontrarse con su desdichada hermana Ilse, quien agobiada por un escozor intolerable en sus genitales y después en el resto del cuerpo, eligió esta misma escapatoria final durante su juventud. Ante la tragedia, Eugenia se culpa a sí misma, hasta que Blanca, su madre, decreta que el padre no ha muerto sino que ha vuelto a Alemania y no se sabe cuándo regresará, lo cual permite a la niña una reconciliación consigo misma y la evasión de la culpa insoportable.

Aguilar continúa en sus indagaciones y se entera, gracias a una encargada del Wellington, de que fue un hombre quien trajo a Agustina al hotel y la dejó allí. Gracias a esta información descarta la sospecha de que ese encuentro pudiera haber sido romántico ya que en el lapso, Agustina ni siquiera probó los alimentos que le fueron proporcionados ni salió. La empleada, de nombre Anita, entrega a Aguilar un maletín de viaje que se encuentra intacto, lo cual consterna aún más a Aguilar.

Por otra parte, Midas McAlister da cuenta detallada de las artimañas que empleó para poder acceder al mundo de la aristocracia colombiana. Se vanagloria de su capacidad para producir dinero, para lo cual también ha recurrido y mediado en negociaciones con Pablo Escobar, el conocido Señor del narcotráfico. McAlister cuenta su fascinación por la pequeña e inaccesible Agustina, y cómo esta relación culmina en su embarazo y posterior abandono por parte de él. McAlister describe la excentricidad y locura de Agustina, quien dice ser una vidente y haber colaborado en la localización de una persona desaparecida, caso que la hizo famosa. McAlister revela también algunos de los oscuros pero muy bien guardados secretos de la familia Londoño.

Durante el delirio de Agustina aparece repentinamente la Tía Sofí, quien dice venir a hacerse cargo de su cuidado. Ante el azoro de Aguilar, Agustina parece reconocerla. El trato con Sofí resulta extraño para Aguilar pues ha sido siempre profundamente despreciado por la familia de su mujer. Él acepta la ayuda ya que se halla desconcertado ante los acontecimientos. A través de la Tía Sofí, Aguilar conoce la relación adúltera que ésta y el padre de Agustina sostuvieron por años y que es revelada a toda la familia por el

hermano menor de Agustina, Carlos Vicente hijo, llamado Bichi, como venganza contra el padre por las constantes vejaciones y golpizas que éste le propinaba como castigo por su conducta afeminada.

El comportamiento de Agustina se vuelve cada vez más errático y compulsivo. Acorrala dentro de su casa a la Tía Sofí y a Aguilar argumentando la próxima visita de su difunto padre, Carlos Vicente Londoño. Conforme esto ocurre, las narraciones de McAlister y de Aguilar convergen para explicar la súbita crisis de locura que afecta a Agustina, al tiempo que se descubre la relación de McAlister con el narcotráfico. Gracias a este último personaje conocemos que durante el fin de semana, cuando Aguilar estaba ausente, Agustina parte junto con su familia a la finca en Tierra Fría. El encuentro le produce tal estrés que cae en un delirio. McAlister, quien también se hallaba ahí con el propósito de ver a Agustina, la saca de la finca para evitar una confrontación incontrolable entre ambas partes. Luego pretende sacar provecho de las artes adivinatorias de Agustina para que lo exonere de la muerte de una mujer ocurrida en el gimnasio del que es propietario. Agustina hace un escándalo en el establecimiento, y confirma el asesinato. Aunado a lo anterior, McAlister sufre la venganza de Escobar por haber desdeñado a unas familiares del narcotraficante que deseaban asistir a su gimnasio. McAlister es perseguido por sus propios “amigos”, quienes a causa de un ardid tramado por Escobar, se creen estafados.

Anita revela a Aguilar la identidad del hombre que llevó a Agustina al hotel. El hombre es identificado como el Rorro, quien fungía como escolta de McAlister. Aguilar y Anita lo localizan y por él se enteran que detrás de toda la intriga se encuentra McAlister quien ahora es perseguido por todos sus compinches incluyendo al representante de la DEA, Silver.

Agustina, aparentemente recuperada, insiste sin razón evidente en realizar un viaje a Sasaima y recoger, en la antigua finca de sus abuelos, cartas y diarios. Aguilar acepta y junto con la Tía Sofí parten a Sasaima con este propósito. McAlister, desaparecido para el mundo, se oculta por tiempo indefinido en la casa de su madre a quien nadie conoce.

Agustina espera ilusionada la llegada de México de su hermano menor, Bichi, y retorna a un nivel de incoherencia que Aguilar puede manejar y para él vuelve a ser la mujer de la que se enamoró.

#### **4.3.2. Título y paratexto.**

Delirio es un término que se refiere al despropósito, al disparate. En psicología se denomina así a una confusión mental caracterizada por alucinaciones, reiteración de pensamientos absurdos e incoherencia, asimismo al síndrome atenuado de la paranoia caracterizado por egolatría, manía persecutoria, suspicacia y agresividad. En este sentido, el título es preciso al referirse a las actitudes de Agustina y del abuelo Portulinus. No obstante, estas conductas y estados de ánimo no son expresados en su totalidad por los afectados, sino que son referidos por otros personajes que les rodean, por el narrador omnisciente y por los documentos testimoniales, en este caso los diarios y cartas, que describen su situación.

Más adelante, el epígrafe que antecede el inicio de la novela indica las pautas discursivas y estructurales del relato:

Sabiamente, Henry James siempre les advertía a los escritores que no debían poner a un loco como personaje central de una narración, sobre la base de que al no ser el loco moralmente responsable, no habría verdadera historia que contar. Gore Vidal (Restrepo 9)

Establece la premisa fundamental del texto que se refiere a que ningún loco puede ser moralmente responsable y por lo tanto, no puede contar una historia “verdadera”. A partir de estos señalamientos, la autora anuncia un discurso inestable y ambiguo.

#### **4.3.3. Perspectiva del Narrador.**

Inicio por el análisis de este elemento de la novela de Restrepo por considerarlo el más característico de la obra y el que constituye el eje central de su estructura y discurso. Pimentel en su libro *El relato en perspectiva* señala que los usos pronominales «ocultan la identidad de la voz que narra, la cual no reside en la

elección del pronombre, sino en su relación con el mundo narrado» (135). En este sentido, debemos ampliar el comentario de Pimentel, ya que en el caso de *Delirio*, la intrincada polifonía de la novela deja pocos espacios de neutralidad, y porque «el criterio que decide la elección vocal» –como se mencionó– «no reside entonces en el uso de un pronombre u otro, sino *en establecer la relación que tiene el narrador con el mundo narrado*» (136). En *Delirio*, la perspectiva narrativa no sólo cambia en forma frecuente sino también abrupta. Un discurso se inserta en otro como una irrupción, no como una transición. Si bien podemos diferenciar planos temporales y espaciales mediante una organización con base en apartados, no sucede lo mismo con los narradores que se suceden intempestivamente. No obstante esta dificultad, el lector puede intuir en el cambio de perspectiva del narrador, información complementaria o suplementaria. Esto se debe, como señala Genette, a la participación alternada de dos tipos de narradores, uno heterodiegético (tercera persona omnisciente), y otros intradiegéticos conformados por las voces figúrales (primera persona), como McAlister, Aguilar, y la Tía Sofí. Estos últimos, cumplen con dos funciones, la diegética, de personaje actor del mundo narrado, y la vocal, que reside en el acto de la narración, que no necesariamente ocurre dentro del mismo mundo narrado (Pimentel 136). Lo anterior obliga al personaje a un acto de desdoblamiento, en el “yo” que narra y el “yo” narrado. Es por ello que afirmo que esta novela al conformarse por este tipo de procedimientos narrativos provoca que el mundo narrado se distancie o se traslape casi por completo con el que narra ese mundo, con excepción de las ocasiones en las que interviene el narrador heterodiegético, que no predominan en el texto. A este respecto, Pimentel señala que:

Toda narración homodiegética ficcionaliza el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo [...] Debido a este fenómeno de ficcionalización del narrador homodiegético, la distancia temporal entre el “yo” que narra y el “yo” narrado es variable,

como variable es su posibilidad de alternancia con otros sucesos ficcionales, cobrando así una importancia y una significación narrativas que no tiene la narración heterodiegética, en la que rara vez se pregunta el lector sobre el tiempo que media entre los acontecimientos y el acto de la narración (140-1)

Un ejemplo de esto lo observamos en el siguiente fragmento de la novela:

El martes pasado, por ejemplo, Agustina y Aguilar, después de sobrevivir a un par de días atroces, tuvieron un rato de calma. Fue sólo un rato, cuenta Aguilar pero fue bendito. Hacia las siete de la noche yo ya había terminado de hacer los repartos del día y entré al apartamento con el alma en la boca y sin saber cómo iba a encontrarla a mi llegada, y muy para mi sorpresa no me recibió ni la indiferencia de sus rezos ni la iracundia de sus ataques, sino un tibio olor a comida que empañaba los vidrios de la cocina. (Restrepo 109)

Para el estudio que nos ocupa enfocaremos nuestra atención sobre una forma particular del discurso libre directo e indirecto, aquel que se representa a los sujetos delirantes, es decir, aquellos a quienes se señala como afectados por la locura, la enfermedad mental. En primer término tenemos el caso del personaje de Agustina, que prefiero no llamar protagónico porque el “delirio”, tema central de la novela, no se limita a ella sino que se manifiesta también en otros personajes como el abuelo Portulinus, la hermana de éste, Ilse, y en formas más disimuladas o al menos, más aceptadas socialmente, en otros personajes, y en la sociedad misma.

En el caso específico de Agustina Londoño, su historia y su delirio son narrados desde diferentes perspectivas: la de Aguilar, la de McAlister, la propia, la de Sofí, y la del narrador heterodiegético, por mencionar las más representativas. El discurso indirecto libre caracteriza la conformación de su delirio, de su locura. Llama particularmente la atención la voz de McAlister que opera como un “testigo” y elabora una narración en segunda persona que se dirige a Agustina y que como producto de esta relación de intimidad consigue asimilarse a una voz en primera persona, un narrador autodiegético. Por otra parte, como señala Pimentel, «toda narración homodiegética testimonial da pie a un fenómeno interesante de inestabilidad vocal

que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético» (138) dando como resultado un ocultamiento de la voz, es decir, la voz de McAlister encubre la de Agustina. Aunque es común pensar que el narrador en segunda persona se asimila a la primera persona, otra opinión pudiera darse en el sentido de que McAlister conoce tan profundamente el alma de Agustina que la segunda persona empleada en su discurso pudiera considerarse también un narrador omnisciente heterodiegético a pesar de tratarse de una voz figural. No obstante, McAlister no sólo habla de Agustina, sino también de sí mismo, se narra, y entonces observamos el fenómeno del desdoblamiento que se mencionó con anterioridad. Existe un “McAlister” diegético y otro, vocal. Esto impone un problema, ya que el lector tiende a confiar en la voz que le está narrando los acontecimientos, pero cuando ésta se define en su propia subjetividad se vuelve poco confiable. Restrepo aprovecha esta situación para crear un discurso delirante, es decir, uno en que se manifiesten absurdos, incoherencia, paranoia caracterizada por egolatría, manía persecutoria, suspicacia y agresividad.

La voz de McAlister que habla por él y por la delirante Agustina resulta fundamental en la construcción del discurso de la locura, y se ve contrastado con el discurso de Aguilar. El primero emplea la voz en primera y segunda persona, lo cual asimila su voz a un narrador homodiegético/autodiegético, mientras que en el caso de Aguilar, éste emplea la voz en primera y tercera personas gramaticales, lo cual refiere más bien a un narrador homodiegético/heterodiegético. Por otra parte, el discurso narrativo de Aguilar se matiza y privilegia los aspectos distintos del delirio de Agustina, aquellos en los que la locura puede manifestar su lado adorable y lúdico, y que de pronto pueden tornarse amargos o crueles. Todo esto contrasta con el aspecto victimizante y mórbido que refiere McAlister.

Y cuando eso me pasa no me creerás pero me da por pensar en ti, Agustina bonita, y eso viniendo de parte mía debes tomarlo como una declaración de amor berracamente impresionante porque nunca he sido hombre dedicado a cultivar recuerdos, lo pasado siempre se borra de mi disco duro, claro que dirás que de qué te han servido en la vida mis declaraciones de amor si en la práctica me comporto como un cerdo, y sin embargo es verdad

que pienso en ti cuando estoy en mi dormitorio, [...] muñeca Agustina, tú lo visitaste en tu noche espantosa, después de que armaste el bochinche y que desataste el tierrero que dio al traste con todo, pero estabas tan loquita que no debes ni acordarte, y no creas que te culpo, Agustina vida mía, esa familia tuya siempre ha sido un manicomio, lo que pasa es que ti se te nota demasiado mientras que tu madre y tu hermano Joaco lo disimulan divinamente, es increíble con cuánta sanfasón cabalga Joaco sobre la locura sin dejar que lo tumbe, como si fuera uno de sus nobles caballos de polo, y en cambio a ti, Agustina chiquita, la locura te lleva de sacudón en sacudón y de porrazo en porrazo, como en rodeo tejano [...] luego me doy una pasadita por esa ducha especialmente diseñada para mí con múltiples chorros tan poderosos que servirían para apagar incendios pero que esa noche no sirvieron a la hora de calmarte a ti, mi bella niña histericoide, aunque te apliqué alternativamente el agua helada y la recontracaliente (Restrepo 149-151).

En Aguilar también observamos el mismo proceso de desdoblamiento que en McAlister. El “Aguilar” narrado es a la vez el “Aguilar” que narra, además opera otro factor, lo que Pimentel llama la “distancia temporal” entre el “yo” que narra y el “yo” narrado que es observable en el discurso de ambos personajes porque ellos se narran tanto a Agustina como a sí mismos desde esta “distancia”: los personajes actuales narran tanto a los pasados como a los presentes. En ocasiones el desdoblamiento no es sólo doble, sino múltiple. Un ejemplo lo observamos cuando Aguilar narra cómo conoció a Agustina y cómo reaccionó el Aguilar que la conoció, que no es el mismo Aguilar que narra.

Salí de mi cubículo y caminé hacia la Decanatura con paso firme y resolución absoluta de lograrlo, dispuesto a trompearme con el decano o con la propia Lucerito, o incluso a pasar por orate ante mis estudiantes si era necesario para conquistar a esa dama que me imponía tan peculiares hazañas; dice Aguilar que se reía solo de las cosas que un tipo ya canoso y cuarentón puede terminar haciendo a escondidas. Culminé la proeza manipulando botones con

la derecha mientras me retrataba la izquierda por la palma y por el dorso o contrapalma, para usar el término de esa extraña criatura que se llamaba Agustina. (Restrepo 227).

Algo semejante ocurre con la narración fuertemente retrospectiva que proviene de la Tía Sofí. De hecho es tan poderoso el marco retrospectivo que el personaje “actual” se diluye constreñido por su propia historia. La voz de Sofí se asimila a un narrador heterodiegético que bien podemos identificar como el eco del pasado que se hace presente. La tía no narra su actualidad, se concentra en los hechos ocurridos, en dar fe, en ser testigo oral y en ese sentido el personaje se encuentra un tanto “ausente” del presente, y esta ausencia provoca un efecto de objetividad y por lo tanto de confiabilidad.

Hizo la cosa más desconcertante, dice la tía Sofí volteando la cabeza hacia atrás para mirar a Agustina, que se hace la que no escucha. Recuperando la calma y ocultando cualquier señal de dolor o sorpresa, Eugenia recogió las fotos una a una, como quien recoge las cartas de una baraja, las guardó entre la bolsa de su tejido, encaró a su hijo Joaco y le dijo, textualmente te voy a repetir lo que le dijo porque es cosa que no puede creerse, parecería invento mío, le dijo Vergüenza debería darte, Joaco, ¿esto es lo que has hecho con la cámara fotográfica que te regalamos de cumpleaños, retratar desnudas a las muchachas del servicio?, y enseguida completó su parlamento dirigiéndose al marido. Quítale la cámara a este muchacho, querido, y no se la devuelvas hasta que no aprenda a hacer buen uso de ella [...] Eugenia estaba fingiendo con pasmosa sangre fría y voz imperturbable para defender su matrimonio, yo llevo trece años, Aguilar, dándole vueltas a los posibles significados de esa reacción de mi hermana y llego una y otra vez a la misma conclusión, ella ya lo sabía, siempre lo supo y no le preocupaba demasiado con tal de que se mantuviera oculto y eso fue precisamente lo que hizo en ese instante, improvisar un acto magistral para garantizar que pese a las evidencias, el secreto siguiera siéndolo...(Restrepo 322).

Por último, señalaremos la voz del narrador anónimo heterodiegético en tercera persona que irrumpe a lo largo de la novela y cuya función es la vocal. Este narrador cumple varias funciones. Podemos advertir por ejemplo cómo aunque se encuentra fuera del universo diegético, no lo está del discurso narrativo, y logra hacer sentir su presencia a través de juicios y opiniones, sobre todo aquellos de índole política o ideológica, se constituye en una voz autorial. Sin embargo, de pronto desaparece, se ausenta, cede a los personajes la palabra y ello otorga a la relación una ilusión de autonomía. Por otra parte, el narrador heterodiegético permite conservar un nivel de inestabilidad porque confirma, modifica o complementa lo que el discurso figural presenta. Esto admite el uso de múltiples planos narrativos fluidos y evita que el relato se unifique vocalmente en su distorsión e introduce variaciones, lo cual suscita en el lector sospechas, desacuerdos o rechazos, es decir, un efecto estético particular.

A propósito de lo anterior, Pimentel menciona que «en relatos testimoniales y epistolares; en relatos en focalización múltiple [como es el caso] que multiplican la repetición de la misma información narrativa desde distintas perspectivas, o en cualquier otra forma de narración que multiplique las voces narrativas –y con ellos las instancias de mediación– el *principio de incertidumbre* con respecto a la información misma provoca la multiplicación de las instancias de narración, multiplica las perspectivas de los narradores» (144). Este efecto es creado por Restrepo en la narración contrapunteada de los diarios de Nicolás Portulín y su esposa Blanca, incluso el narrador heterodiegético discute consigo mismo sobre la interpretación de lo escrito en ambos diarios y las posibles explicaciones de las diferencias u omisiones de información. En este caso, el narrador anónimo se torna momentáneamente en personaje.

En un estilo discursivo y ordenado, Blanca relata en su diario el transcurrir de sus horas sin refundir las líneas generales ni omitir detalles, mientras que Nicolás en su propio diario muestra una notoria falta de precisión en los relatos, que a veces quedan truncados por la mitad, otras veces carecen de secuencia lógica, con frecuencia son tan enrevesados que resulta imposible entender de qué se tratan, pero este completo caos en un nivel que podría llamarse

literario se ve contrastado por una curiosa y obsesiva tendencia a cuantificar ciertos eventos, por ejemplo, en la esquina superior izquierda pone «r.m.b.» -relación marital con Blanca- cada vez que la tiene, que dicho sea de paso sucede con asombrosa frecuencia, o más concretamente a diario casi sin falta; el tiempo de abstinencia que aparece registrado es de apenas cinco días y corresponde a una semana de depresión severa por parte de él; otra de las contabilidades que regularmente anota en los márgenes es «anoche soñé con F», o «durante la siesta soñé con F», donde desde luego la F vale por Farax. Pese a que cada uno de los esposos juraba respetar la intimidad y el secreto del diario del otro, es seguro que Blanca hojeaba con regularidad el de Nicolás, quizá no tanto por curiosidad malsana cuanto por obtener pistas sobre el estado de su alma que le permitieran adelantarse a las grandes crisis de rabia o de melancolía, y es seguro que Nicolás estaba al tanto de este espionaje sistemático, porque cuando no deseaba que ella se enterara de algo lo escribía en alemán, según consta en la página correspondiente a un día del mes de abril, cuando al consabido «anoche soñé con F» le añade entre paréntesis y en letra apretadísima, casi ilegible, “Ich bin mit auffälligen Erektion aufgewacht”, o sea desperté con una notable erección (Restrepo 288-9).

La metaforización del delirio radica en la propia estrategia de incertidumbre vocal narrativa, en un discurso que es por principio ambiguo e inestable, imposible de confirmar. En este sentido, y a partir de la idea temática del delirio como expresión, manifestación o fenómeno, y no concepto, podemos pensar que nos hallamos frente a un buen ejemplo de lo que Ricoeur llamó la metáfora-discurso, ya que el delirio, como ya mencionamos no se suscribe únicamente a un personaje, es decir, a un individuo, sino a las variadas esferas de la vida humana: el individuo, la pareja, la familia, la nación. En términos generales, conviene recordar que Ricoeur mismo señaló que «la metáfora comporta una información porque «re-describe» la realidad. «La trasgresión categorial sería entonces un intermedio de deconstrucción entre descripción y redescipción [...]

la metáfora no engendra un orden nuevo si no es en cuanto produce desviaciones en un orden anterior» (*La metáfora viva* 35).

El uso fundamental del elemento de desdoblamiento en la constitución del discurso de *Delirio* nos lleva a considerar lo que Ricoeur señaló en *La metáfora viva* con respecto al discurso metafórico cuando afirmaba que « [a la] concepción no referencial del discurso poético, oponemos la idea de que la suspensión de la referencia literal es la condición para que sea liberado un poder de referencia de segundo grado, la referencia poética. Por tanto, no hay que hablar sólo de doble sentido, sino de «referencia desdoblada», según la expresión tomada de Jakobson [...] El «es» metafórico significa a la vez «no es» y «es como». Si esto es así, podemos hablar con toda razón de la verdad metafórica, pero en un sentido igualmente «tensional» de la palabra «verdad»» (*La metáfora viva* 13). De lo anterior se puede concluir que la metaforización del delirio, es decir, de la inestabilidad mental puede ser reproducida por procesos de desestabilización en el lenguaje narrativo, en el caso de esta novela que nos ocupa, por la distorsión de múltiples voces narrativas que «es como» un delirio. Por supuesto, que estas afirmaciones merecerán un análisis más profundo posteriormente, pero constituyen una guía para desentrañar el proceso de generación de una metáfora-discurso de la enfermedad que hemos planteado.

#### **4.3.4. Dimensión actorial.**

Este apartado pretende abordar la estrategia de construcción de los personajes delirantes en la novela, aunque cabe señalar, que al referirnos a los sujetos delirantes no los limitamos a los personajes de Agustina y Nicolás, puesto todos los personajes en mayor o menor grado son copartícipes en el delirio colectivo que relata la novela. Lo anterior no lo conoce el lector por un acto enunciativo singularizador, sino a lo largo de la narración, es decir, en forma fragmentaria. Por lo tanto, el lector reunirá la información que le permita revelar el estado delirante general representado en la diégesis, en la caracterización a través de la acción, en los discursos directo e indirecto, en la apariencia externa de los personajes y en su entorno. Pimentel señala a

este respecto que «No es lo mismo una descripción continua, más o menos exhaustiva y “objetiva”, que una discontinua en la que el lector tenga que “llenar” más blancos para “leer”, “comprender” y “tematizar” al personaje» (cit. en Pimentel 100). En la novela que nos ocupa se presenta este tipo de situación. El ejemplo más claro de ello, lo constituye el personaje de Agustina, a quien se describe físicamente en repetidas ocasiones y sus descripciones siempre apuntan a su peculiaridad, su elevada estatura, su piel excesivamente blanca, su cabello y ojos excepcionalmente oscuros. Y esta descripción coincide con la extravagancia de su carácter y su conducta. Lo mismo ocurre con su discurso –directo e indirecto–, también excéntrico, demencial:

Agustina le pidió que la dejara tocar la Gran Vela, Él me dejó y esta vez ardía y me quemaba la palma, y Agustina regresó a casa sabiendo que el padre, que quizá adivinara lo que había hecho, estaría allí esperándola al borde de un estallido de rabia que al final no estallaría porque no podía incriminarla, sólo podía agonizar con la sospecha [...] Te lo prohíbo, Agustina, ¿me entiendes? [...] Te lo juro, padre [...] No sé si habrá sido tu amor el que conquisté entre los automóviles de mis mil y un novios, padre, no sé si habrá sido tu amor o si habrá sido sólo tu castigo (Restrepo 212-7).

Algo semejante ocurre con la caracterización de Portulinus, el abuelo delirante, que gradualmente se convierte en un ser excéntrico e inexpugnable. De hecho, conforme el delirio de ambos se agudiza, van perdiendo la capacidad de comunicación con su entorno, su discurso se torna ininteligible, sus acciones absurdas, agresivas o inexplicables. El delirio se caracteriza a través de todos estos elementos de la dimensión actorial, pero todos ellos van adquiriendo a su vez una connotación metafórica incluso cuando se intenta encubrir la locura de ambos personajes.

Llama la atención el hecho de que la metáfora-discurso de la enfermedad, como en el caso de las novelas analizadas anteriormente, converge hacia la incomunicación, es decir, cuando el discurso del

personaje y el del entorno se separan abismalmente y es imposible reestablecer contacto, mucho menos intercambio o comprensión. Esto lo podemos observar en los siguientes fragmentos:

Nicolás despega rompiendo contacto con el mundo real y queda solo y encapsulado entre su burbuja; Quinto y último: durante el proceso de su desvarío, Nicolás se ve arrastrado por una ansiedad que se autoalimenta, anda como hechizado, no puede salir del delirio, pero además no quiere hacerlo porque la relación que ha entablado con éste es la de un esclavo frente a su amo. (Restrepo 291)

¿Qué mensaje, Agustina? ¿De qué mensaje me hablas? Del que quedó escrito anoche aquí en las sábanas. Por Dios, Agustina, ¡qué pueden saber las sábanas! Ellas saben mucho de nosotros, Aguilar, ¿acaso no han estado durante toda la noche absorbiendo nuestros sueños y nuestros humores? No hay de qué preocuparse, Aguilar, las sábanas dicen que el niño está bien por ahora. Pero las sábanas no siempre nos traían noticias alentadoras, y empezó a suceder cada vez con mayor frecuencia que tras estudiar ese mapa inexistente que ella veía dibujado en la cama, Agustina se echara a llorar, desconsolada. (Restrepo 158)

En el caso de Agustina, la incomunicación no sólo se manifiesta en el discurso desarticulado e incoherente sino en la ausencia de discurso, el aislamiento, la negación del mundo que le rodea:

Si Agustina me hablara, suspira Aguilar, si yo pudiera penetrar en su cabeza, que se ha vuelto para mí espacio vedado. (Restrepo 83)

#### **4.3.5. Perspectivas temporal y espacial.**

En lo referente a la perspectiva temporal, *Delirio* presenta múltiples planos temporales, sin embargo, es posible identificar un plano rector que comienza en el momento del regreso a casa de Aguilar, a partir de esta marca temporal se organizan los acontecimientos. El resto de los planos temporales referidos ya sean retrospectivos o prospectivos parten de y retornan a este eje. De hecho, hacia el final de la novela, los planos

temporales tienden a reunirse y a lograr una precisión del tiempo narrado que no se halla al inicio de la novela.

Evidentemente, el tiempo diegético y el tiempo de la historia son muy distintos porque en la novela se narra un periodo de tiempo que abarca varias generaciones, desde la familia de origen en Alemania hasta la actualidad. Los ritmos del relato son muy variables, y oscilan entre la extrema lentitud del recuerdo hasta condensaciones temporales de décadas. Algunos sucesos también dan la impresión de ser relatados en varias ocasiones, pero el texto no es muy claro en este sentido y queda en la ambigüedad.

La novela presenta una organización externa con base en apartados, los cuales generalmente responden a una sucesión de anacronías: analepsis y prolepsis. La estructura temporal es altamente fragmentaria y además no obedece a un patrón regular en el que analepsis y prolepsis se sucedan con atención a alguna lógica. Más bien, parece un desorden deliberado que produce formas de interpretación caprichosas y complejas, pues justo cuando una serie de hechos es presentada al lector, éstos se interrumpen por otros cuya relación es a veces muy difícil de percibir o incluso, puede no llegarse a percibir jamás. También podemos advertir un frecuente empleo de los llamados “tiempos muertos” –el baño, el desplazamiento, la espera– que los narradores múltiples aprovechan para efectuar “saltos” temporales. Esto es especialmente cierto en el caso las “conversaciones” entre McAlister y Agustina. Extrañas de por sí porque la interlocutora no contesta, lo cual se asemeja al efecto logrado por el monólogo interior, porque es tal la extensión textual que se emplea para dar cuenta de los procesos de la acción, el recuerdo y la conciencia de Agustina y su familia que deja en el lector la impresión de un tiempo desmesuradamente largo. El manejo temporal en *Delirio* se apoya en la fragmentación no sólo como recurso de suspenso sino en el valor simbólico y semiótico del “desorden” como elemento perturbador y por su poder para revelar y acallar.

La perspectiva espacial por otra parte muestra una preocupación por elaborar una descripción de un espacio diegético bien definido que refiere a un espacio objetivo y a impresiones visuales y sensoriales específicas. En este caso, la recreación de Colombia es muy evidente, y se logra a partir del uso de nombres y

de las series predicativas que las caracterizan y de las referencias que evocan en el lector objetividades. El modelo de organización que predomina en la novela es del orden lógico-lingüístico pero también incorpora esquemas taxonómicos que le dan unidad semántica, así por ejemplo tenemos las descripciones de la Tierra Fría y la Tierra Caliente.

Existe una lista de espacios mediante los cuales la autora genera la geografía de esta Colombia imaginaria, su adentro y su afuera: las casas de los Londoño en la Avenida Caracas en el barrio Teusaquillo, y posteriormente en el barrio de La Cabrera, el Barrio Meissen, las “carreras” y calles que reticulan Bogotá, el Aerobic’s Center de Midas McAlister, L’Esplanade, Sasaima, el hotel Wellington, la casa de Martha Elena, el apartamento de la madre de McAlister en San Luis Bertrand, el departamento de Aguilar en las Torres de la Salmona, el cerro de Montserrate, la punta de Guadalupe, Anapoima, Tierra Fría, México, Alemania y sus ríos.

En el siguiente fragmento se puede observar cómo el espacio urbano es proyectado mediante una descripción lógico-lingüística referencial que recrea la ciudad de Bogotá a través de los nombres de lugares conocidos dentro de su conformación. El espacio se dimensiona mediante el recorrido de los personajes, Aguilar y Agustina. A partir de ellos se proyecta la ciudad por lo tanto son el “punto cero” de la dimensionalidad.

[...] la ciudad respondía a nuestro entusiasmo mostrando una humildad de pueblo recién inaugurado, la Plaza Bolívar nos recibió con el brillo dorado de una luz oblicua y por petición de Agustina entraron a la Catedral, donde Aguilar le mostró la tumba de Jiménez de Quesada, Mira, Agustina, veníamos hablando de él y precisamente aquí está su tumba, entonces ella caminó hacia la sacristía, donde compró seis velones de cera roja que encendió y colocó al lado de la tumba, ¿No prefieres ofrendárselos a algún santo? [...] cualquiera de ellos te sirve, en cambio, no hay garantía de la santidad del fundador de Santa Fe de Bogotá, vaya a saber qué tan bueno fue en realidad (Restrepo 287).

Este mismo tipo de construcción se repite a lo largo de la novela. Observemos el caso de la descripción del hotel Wellington ubicado según se refiere en la “carrera 13 entre la 85 y 86” (Restrepo 95):

La habitación de aquel hotel era lujosa, o pretendía serlo; Aguilar recuerda metros y metros de tela en cortinas y en colchas y una alfombra color durazno que despedía olor a nuevo. Al fondo estaba Agustina, sentada en el piso y como arrinconada entre la pared y la mesita de luz, un lugar donde nadie se le ocurriría sentarse a menos que se hubiera caído, o hubiera pretendido protegerse o esconderse en un rincón (Restrepo 38).

Es importante destacar el hecho de que muchas descripciones espaciales en la novela son prolijas en detalles, y que en su mayoría poseen una orientación ideológica que tiene que ver con el reconocimiento del estatus y poder económico que cada sitio representa. Un caso claro lo hallamos en la descripción que el propio Midas McAlister realiza de su suntuoso departamento y en especial, de su dormitorio:

Pero te estaba hablando de mi dormitorio, porque si el mundo de afuera me quedó grande, en cambio tendrías que verme entre las cuatro paredes de mi cuarto, hasta yo mismo me asombro de comprobar que mi voluntad se extiende por esas ocho esquinas sin trabas ni contratiempos, cuando estoy ahí dentro, con pie firme en mi terreno, parecería que hasta el tiempo se estira o se encoge a mi antojo. Te mostré, Agustina pero no lo viste, el gran estilo con que todo lo enciendo y lo apago con sólo un botón de ese juguetico tan sumamente bonito que es el control remoto, me fumo un cachito de mariguana y sostengo mi control remoto como si fuera bastón de mando, desde la cama amortiguo las luces y regulo la temperatura ambiente, pongo a trotar mi equipo Bose, abro y cierro cortinas, preparo café como parte de magia, enciendo la chimenea con fuego instantáneo, preparo el baño turco o el jacuzzi para desinfectarme en borbotones de agua y cocinarme al vapor hasta quedar libre de polvo y paja, y luego me doy una pasadita por la ducha [...] Todo es limpísimo en mi habitación, muñeca Agustina, no sabes cuánta limpieza puede comprar el dinero [...] El resto de mi departamento no me interesa y por

eso no intenté mostrártelo siquiera es inmenso y aburrido y lo he declarado parte de las vastas desolaciones exteriores, debe ser por eso que en la sala aún no he puesto muebles y en el comedor, que compré para doce comensales, no me he sentado a comer ni la primera vez, porque hacerlo solo me produce nostalgia y la idea de tener que invitar a los otros once me da soponcio, pero lo más patético de todo es la terraza, que en el centro de sus ochenta metros cuadrados tiene un parasol de rayas rojas y blancas que hasta ahora no ha protegido del sol a nadie, y alrededor seis palmeras enanas sembradas en macetas que por mí pueden crecer hasta el cielo porque me da igual, creo que en esa terraza playera con vista al asfalto no he puesto nunca el pie, o tal vez sí, un sola vez, el día en que visité el apartamento para comprarlo. La sala, el estudio, el comedor grande y el pequeño, la terraza, la cocina, todo eso queda del lado de allá de mis fronteras, para mí la patria es el dormitorio y la réplica del vientre materno es esa cama king size en la que me acuesto con hembritas lindas a las que ni siquiera les pregunto el nombre... (Restrepo 150-2).

Este fragmento permite constatar lo que los recursos descriptivos utilizados para producir efectos de sentido definen como modos básicos de proyección y significación del espacio diegético, una *Weltanschauung* que proyecta los valores temáticos y simbólicos de la novela. En el caso de *Delirio*, resulta evidente la exploración de una sociedad burguesa corrupta y puritana que la autora realiza a través del discurso.

#### **4.3.6. La perspectiva de la trama.**

Toda historia es una trama, un tejido lo cual implica que sea una selección intencionalmente orientada sobre un punto de vista del mundo y por ello puede ser descrita en los términos de su significación ideológica, artística, estética, cognitiva, conceptual, etc. Para los propósitos de este estudio, la enfermedad como metáfora, es posible señalar no sólo la metaforización de la enfermedad a través de la estructura narrativa o la construcción y articulación actoriales, sino que también es posible reconocerla en la perspectiva temporal, así

pues, los planos temporales manifiestan la enfermedad pasada y presente de los miembros de la familia Londoño, en otras palabras, la enfermedad que “corre en la familia” pues se manifestó en Ilse y Nicolás, como ahora lo hace en Agustina, en Eugenia y Joaco. Sin embargo, no es la única enfermedad que asola a la familia, se sugiere también la pederastia, que tiene su origen en el abuelo alemán y que sale a la luz en el nieto, el Bichi; y la concupiscencia de Blanca y Sofia.

En este sentido, el relato recupera la idea culturalmente aceptada que reconoce a la enfermedad como metáfora del castigo, la fatalidad o el destino. Una idea que es paradigmática en la cultura occidental.

#### **4.3.7. La metáfora-discurso de la enfermedad en *Delirio*.**

Como se señaló en los análisis anteriores, la metáfora-discurso de la enfermedad en estas novelas produce mediante una estructura lingüístico-narrativa una conceptualización de la experiencia de la enfermedad en términos del mal. Para ello hemos identificado dos movimientos semánticos que dan *figura* metafórica a un texto y que están orientados por un principio de metaforización que sirve de guía para detectar la relación interna de semejanza existente entre dos sistemas conceptuales. Uno que se describe y el otro que aporta el campo de experiencia mediante el cual se redescibirá el primero. El primer movimiento semántico, al que identificamos como epifórico, corresponde a la operación de extensión de significado. Como mencionamos con anterioridad, el movimiento epifórico se sustenta en los elementos narrativos para la construcción de una metáfora-discurso de la enfermedad en un texto literario. En la novela de Laura Restrepo, la infraestructura narrativa que sirve de base al movimiento semántico epifórico está constituida principalmente por la perspectiva del narrador y la perspectiva temporal. Ambas funcionan conjuntamente para metaforizar la experiencia de la enfermedad que el texto señala como delirio.

La novela inicia con un epígrafe que anuncia las consideraciones morales a las que la autora busca remitirnos en cuanto a la experiencia de la locura:

Sabiamente, Henry James siempre les advertía a los escritores que no debían poner a un loco como personaje central de una narración, sobre la base de que al **no ser el loco moralmente responsable**, no habría verdadera historia que contar. Gore Vidal (Restrepo 9)<sup>11</sup>

Con este epígrafe, la autora elabora una descalificación inicial del discurso, y esto lo realiza desde una perspectiva moral –**moralmente responsable**–. La falta de responsabilidad moral alude al símbolo del pecado que es principio de metaforización que orienta la metáfora-discurso de la novela. Cuando el individuo carece de responsabilidad moral por no tener dominio de sus facultades mentales experimenta una vivencia semejante a la referida por la simbólica del mal donde la parte corporal es el yo alienado de sí mismo, opuesto a sí mismo y proyectado como exterioridad:

Sin embargo, si hago lo que no quiero, ya no soy yo quien realiza la acción, sino el pecado que habita en mí». Esta impotencia del yo-mismo, reflejada así en «la potencia del pecado que está en mis miembros», es la carne, cuyos deseos son contrarios a los del espíritu (*Finitud y culpabilidad* 296).

Como se mencionó anteriormente, el mal, originalmente de carácter material, alcanza culturalmente connotaciones éticas y morales, por lo que la falta de valor o responsabilidad moral necesariamente se constituye en un mal que puede manifestarse o expresarse como una enfermedad. No obstante, el mismo epígrafe exime de responsabilidad moral a un loco, dejando un vacío en la explicación o intención que se pretenda dar de cualquier acción que éste emprenda. Ello admite un estado moral especial para este tipo de individuos, que por supuesto, no es el caso para los sujetos normales.

La idea de la irresponsabilidad moral también remite a sospechar la potencia del mal que habita a todo ser humano, es decir, su capacidad inmanente de ser irresponsable. Ricoeur lo señala en *Finitud y culpabilidad* cuando explica que:

---

<sup>11</sup> Las negritas son mías.

[...] esta experiencia alcanza su máxima agudeza cuando es la más pura de todas las representaciones demoníacas en el corazón mismo de la mala disposición, que denominamos separación, rebelión, extravío, los escritores bíblicos perciben una potencia de fascinación, de atadura, de frenesí. El poder del hombre está misteriosamente ocupado por una inclinación al mal que altera su fuente misma: «Un espíritu de desenfreno los extravía y se prostituyen abandonando a su Dios» (Os 4, 12) [...] Jeremías, más que ningún otro quizás, ha experimentado con espanto la mala inclinación del corazón endurecido (3, 17; 9, 14; 16,12); la compara al instinto salvaje, al celo de los animales (Jer 2, 23-25; asimismo 8,6)<sup>12</sup> Esa inclinación está tan profundamente arraigada en el querer, tan indeleble como el color negro de la piel del etíope o como las manchas del leopardo (13,23). El profeta proclama expresamente el tema del mal radical: «El corazón del hombre es más engañoso que cualquier otra cosa e incurablemente malo» [...] no sólo hay que temer lo peor, sino que es propiamente inevitable, puesto que el dios y el hombre conspiran para engendrar el mal (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 246-47)

Sin embargo, aunque existe la duda sobre si la enfermedad que sufre el loco le es imputable, se reconoce como un mal que de cualquier manera lo imposibilita para ser sujeto de responsabilidad. La enfermedad es señal y síntoma porque indica que existe una causa y un estado de alienación. Nuevamente, reconocemos el símbolo de la mancilla como principio de metaforización de la enfermedad, porque el mal, afirma el profeta, está en el hombre unido a su naturaleza y es irreductible. Esta mancilla conduce a la experiencia inalterable de la alienación, que en el cristianismo funda el dogma del pecado original, pero que en el contexto de la tragedia griega se traduce en un pecado que ensucia o mancha, es decir, que produce una mancilla. No

---

<sup>12</sup> Ricoeur añade esta nota que considero importante repetir con la finalidad de vincularla posteriormente con la simbólica de la mancilla: Ezequiel retoma la misma imagen violenta: «(Jerusalén) se enamoró de esos disolutos (los hijos de Babilonia), cuyo ardor carnal es como el de los burros y cuya lujuria es igual a la de los sementales... Serás tratada con ese rigor porque te has entregado a las naciones, porque te has mancillado con sus ídolos» (23, 20,30). Aunque el sentido de la frase es literal, la mancilla aludida por el profeta no es física sino moral.

obstante, el cristianismo desarrolló una teología de la santidad donde la conciencia del pecado, es decir del alejamiento de Dios, mezcla conductas pasivas y activas que desembocaron en una universalidad que se prestó a racionalizaciones pseudo-biológicas y a proyectarse en la representación de una transmisión hereditaria. Según Ricoeur, debido a la mediación de la experiencia de alienación (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 248). En ambos casos, trátase del referente cristiano o de la cosmovisión griega, la falta generada por el alejamiento de Dios, el pecado, produce una impronta sobre el pecador que es como una mancha indeleble porque ha contaminado lo profundo del individuo. Su esencia es más poderosa y permanente que una mancha física, es una mancilla. Esta esencia contaminada adquiere en la cultura un carácter vital y hereditario, puesto que trasciende en el linaje, y este símil es lógico puesto que los hombres aprecian físicamente cómo se heredan las características y rasgos externos de los individuos, por lo que parece razonable suponer que ocurrirá lo mismo con los internos.

El pecado aliena al hombre porque lo separa de Dios y de sí mismo, mientras la mancilla lo marca y muestra su lesión moral. El principio de metaforización se compone por ambos símbolos donde sus respectivos significados y sentidos unifican sus atributos en un sistema coherente. En este sentido, Ricoeur piensa que «el doble carácter de realidad y de potencia del pecado hace posible la inclusión del sistema de la mancilla en el del pecado [...] el pecado, en el sentido fuerte de pecado contra Dios, se carga de la emoción de mancilla, en el sentido fuerte de contacto impuro» (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 249).

Hemos identificado el principio de metaforización de *Delirio* en la bina pecado-mancilla que produce un significado combinado de la lesión de un vínculo que contamina hasta la esencia y que se conserva en ella en todos los miembros de un linaje. Esta es una metáfora proporcional (B es A como D es a C) en donde el pecado es una lesión de un vínculo con Dios; como la mancilla es una lesión a la pureza. Ambos términos se relacionan por su carácter de lesión a un estado de gracia previo. Existe una ganancia semántica vinculada a la transposición de ambos símbolos gracias a sus componentes semánticos. Ricoeur señala esta ganancia de la que hemos hablado cuando menciona que «Los modernos dirán que hacer una metáfora es ver dos cosas en

una sola» (Ricoeur, *La metáfora viva* 37), de ahí que en el pecado exista una mancilla tanto como en la mancilla subsiste un pecado.

Este principio de metaforización proporciona la primera guía para dirigir nuestro análisis sobre *Delirio*, sin embargo, nos enfrentamos con la dificultad que impone el hecho de pensar que algunos de individuos pecadores-mancillados presentes en la novela no parecen ser moralmente responsables y esto nos conduce inevitablemente al equívoco. El mal inmanente al hombre se expresará entonces sin conciencia de sí mismo, por lo que es imposible emitir un juicio directo sobre los personajes moralmente irresponsables. Son, en todo caso, las representaciones mórbidas del pecado-mancilla acumulado a lo largo del tiempo sobre un linaje y ajenas a cualquier forma de purificación que no sea la alienación o la muerte. De esta manera, el principio de metaforización apunta y se vincula a la simbólica del mal. El conjunto de metáforas raíz o símbolos primarios se articulan mutuamente para generar un sistema conceptual coherente sobre la experiencia de la enfermedad.

El esquema metafórico de *Delirio* mediatiza los significados de la simbólica del mal para describir la enfermedad mental a través de una estructura analógica, es decir, con base en la semejanza funcional del padecimiento del delirio esquizofrénico y su recreación en las estructuras temporales y narratorias de la novela. Como se señaló con anterioridad, la protagonista, Agustina Londoño sufre de una forma avanzada de esquizofrenia. Este padecimiento se caracteriza por confusión mental, alucinaciones, incoherencia, manía persecutoria, suspicacia y agresividad entre otros síntomas que pueden presentarse en forma aislada o combinada, y que se denominan comúnmente como delirio.

En la novela es posible reconocer que la estructura narrativa, en lo referente a las perspectivas temporales y del narrador, recrea la sensación del delirio esquizofrénico al mostrar una disposición confusa e incoherente de acontecimientos mediante una constante fragmentación y transposición temporales. Esta misma estrategia se extiende al uso de múltiples voces narradoras que se traslapan o irrumpen a lo largo del relato pero que a fin de conservar cierto nivel de inteligibilidad son regidas por un narrador extradiegético.

De esta manera, la estructura narrativa metaforiza la estructura mental de un delirio donde todas las voces y hechos se entremezclan a manera de *ser, no ser y ser como* un delirio. De esta forma podemos confirmar cómo la estructura narrativa cumple efectivamente su función mediadora de marco/vehículo que hemos tomado de los modelos de Richards y Blake y que identificamos con el movimiento semántico de extensión basado en un proceso comparativo, también llamado epifórico. De algún modo hemos señalado también estas características en los apartados anteriores correspondientes al análisis literario de la novela, y ahora procederemos a asociar la estructura mediática epifórica (marco/vehículo) con el valor semántico que se obtiene de la simbólica del mal, también denominado movimiento diafórico (foco/dato) bajo la orientación del principio de metaforización pecado-mancilla que rige el paradigma sobre la enfermedad mental tratada en la obra.

Un primer ejemplo de cómo la estructura narrativa mediatiza el significado donado por el símbolo primario o metáfora raíz pecado-mancilla como parte de la simbólica del mal lo podemos apreciar en el pasaje donde Agustina niña habla a Bichito y le advierte sobre la culpa que pesará sobre él si el padre los abandona por no perdonarle sus abusos. La voz de Agustina niña se confunde a lo largo del pasaje con la voz de la Agustina adulta que lamenta haberse alejado de su hermano menor hace mucho tiempo. Lo mismo ocurre con los hechos pasados y presentes que también son entretnejidos sin distinción temporal. De este modo, el discurso anula la distancia temporal y con ella la pretensión de coherencia, orden lógico o relación de causalidad:

La niña Agustina abraza con fuerza a otro niño más pequeño que es su hermano el Bichi [...] nunca más te vuelve a pegar mi padre porque yo lo voy a impedir, no encojas ese brazo como si fueras un pollo con el ala quebrada, ven Bichi, **tienes** que darle el perdón a las manos malas de mi padre, porque su corazón es bueno, tienes que perdonarlo, Bichi, y no hacerle mala cara porque de lo contrario se larga de casa y **la culpa** va a ser tuya [...], tú **eres** el Bichi a quien yo tanto **quería**, repite una y otra vez Agustina, el Bichi a quien tantísimo quiero, mi hermanito

del alma, el niño lindo que **se alejó** de mí hace ya toda una vida y nada sé de él. Tu ala quebrada yo te la sano, le canta Agustina y **lo arrulla** contra sí, sana que sana paticas de rana si no sanas hoy sanarás mañana. (Restrepo 15-16)<sup>13</sup>

En este fragmento es posible observar la confluencia de las dos voces de Agustina, la niña y la adulta, así como la superposición del pasado y el presente en las conjugaciones verbales empleadas (predicaciones) que permiten mediatizar el significado de la culpa con base en el principio de metaforización pecado-mancilla. El elemento de la simbólica del mal en este caso específico se refiere a la lesión del vínculo con el padre, quien es a la vez biológico y simbólico. El pecado se significa a través del alejamiento de la ley del padre y de la consecuencia que esta falta acarrea sobre la familia. Dicha consecuencia ensucia como una mancha, una mancilla, puesto que es el rastro dejado por la lesión del vínculo. La mancilla, como lo señala Ricoeur, deviene en castigo:

El castigo recae sobre el hombre como mal-estar y transforma todo sufrimiento posible, toda enfermedad, toda muerte, todo fracaso en signo de mancilla. Así, el mundo de la mancilla engloba, en su orden de lo impuro, las consecuencias de la acción o del acontecimiento impuros; desde ese momento, el corte entre lo puro y lo impuro ignora cualquier distinción entre lo físico y lo ético y se ajusta a la división entre lo sagrado y lo profano, que para nosotros se ha tornado irracional.

Por último, el carácter arcaico, superado, del repertorio de la culpa no sólo pone de manifiesto con algunos cambios que conciernen a su *extensión*, con algunas sustracciones y algunos añadidos en la lista de las cosas malas, sino también con las variaciones en *intensidad*, con los cambios que afectan al *énfasis de gravedad* de esta o aquella violación de lo Prohibido (*Finitud y culpabilidad* 191).

---

<sup>13</sup> Las negritas son mías.

De esta manera la estructura narrativa sirve como marco/vehículo para la donación del sentido del pecado a mancilla, para luego concretarse en conciencia de la falta, es decir, en culpa que teme el castigo por la violación objetiva de una prohibición. La violación se refiere a incurrir en una conducta femenina cuando el sujeto pertenece al género sexual masculino. Nuevamente podemos apreciar el vínculo arcaico de la mancilla con el orden de las prohibiciones sexuales que adquiere carácter ético, y que «mantiene el equívoco de una cuasi-materialidad de la mancilla» (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 192) cuando no se acatan las reglas que conciernen al tiempo, lugar, y comportamiento sexual. El momento del equívoco es recreado a través de la estructura temporal también equívoca, donde el pasado y el presente son contemporáneos, y la falta persiste indeleble. El sufrimiento-castigo es el síntoma de una mancilla. La novela, a través del principio de metaforización pecado-mancilla, trabaja estructural y metafóricamente para preservar la idea del sufrimiento-castigo como consecuencia del mal inmanente en los Londoño contaminados, pero paradójicamente permite la impecabilidad del padre Londoño, un padre terrible que conserva en su fondo los atributos del Dios-padre que es inocente:

Si sufres, si estás enfermo, si fracasas, si mueres, es porque has pecado; el valor del sufrimiento como síntoma y detector de la mancilla se convierte en el valor explicativo, etiológico del mal moral. Todavía hay más: es la piedad, y no sólo la razón, la que se aferrará desesperadamente a esta explicación del sufrimiento: si es cierto que el hombre sufre porque es impuro, entonces Dios es inocente; de esta forma, el mundo del terror ético guarda en reserva una de las «racionalizaciones» más tenaces del mal del sufrimiento (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 195).

Esta metaforización del padre inocente se extiende a la familia y la patria inocentes hasta llevarlas a la perversión como se observa al final de novela cuando Eugenia, en complicidad con Joaco, desconoce la relación adúltera de su marido con su hermana Sofí. De esta manera, Londoño, el padre, conserva su inocencia, se anula el mal-obrar y el padre queda fuera del orden ético general.

Otra dimensión del proceso metafórico de la enfermedad en *Delirio* se ocupa de la representación cuasi-física del contagio o la infección. Ricoeur lo señala de la siguiente manera:

La representación de la mancha se mantiene en el claroscuro de una infección casi física que apunta hacia una indignidad casi moral. Este equívoco no se expresa conceptualmente, pero se vive intencionadamente en la cualidad misma del temor, en parte físico, en parte ético, inherente a la representación de lo impuro (*Finitud y culpabilidad* 198)

La obra construye un movimiento semántico diafórico de una metáfora-discurso de la enfermedad donde se significa en diversas situaciones el sentido de lo impuro y todas sus posibles representaciones gracias a las operaciones de superposición y yuxtaposición de los sistemas conceptuales de la enfermedad y del mal. Ello es posible por la relación interna de semejanza entre la experiencia subjetiva física y moral de la enfermedad y la conceptualización de los símbolos del mal. Observemos este desplazamiento a partir de un episodio donde se establece claramente el estado impuro que debe ser superado:

Por ejemplo ayer, tarde en la noche, Agustina montó en cólera porque quise secar con un trapo el tapete que ella había empapado obsesionada con que olía raro, y es que me produce una desazón horrible ver ese montón de tuestos con agua que va colocando por todo el apartamento, le ha dado por oficiar bautizos, o abluciones o quién sabe qué ritos invocando a unos dioses que se inventa, todo lo lava y lo frota con un empeño desmedido, esta indescifrable Agustina mía, **se le ha vuelto un tormento cualquier mancha** en el mantel o mugre en los vidrios, sufre porque haya polvo en las cornisas y la vuelven irascible las huellas de barro que según dice van dejando mis zapatos, hasta sus propias manos le parecen asquerosas aunque las refriegue una y otra vez, ya están rojas y reseca sus bellas manos pálidas, porque no les da tregua, ni me da tregua a mí, ni tampoco se la da a sí misma. [...] las dos trajinan con cacharos llenos de agua como si así logran exorcizar la ansiedad, o

recuperar algo del control perdido, en tanto que él no halla qué papel desempeñar en esta historia [...] (Restrepo 19)<sup>14</sup>

En este fragmento, el símbolo de la mancha como mácula, mancha cuasi-física se metaforiza en diferentes formas. La mancha se manifiesta a través de percepciones sensoriales como el mal olor, la mancha en el mantel, la mugre en los vidrios, el polvo en las cornisas, la huellas de barro, que se traducen también en contacto impuro. Existe, además, otra connotación metafísica que se expresa en el deseo obsesivo de la purificación que exorciza la contaminación interna. En el fragmento se puede apreciar cómo el sistema conceptual de la higiene física se sobrepone al de la pureza espiritual. Aunque se trate de categorías distintas, en la novela, la limpieza material adquiere la facultad de combatir la contaminación espiritual. La mancha simbólica se materializa, es decir, se experimenta como una mancha material que puede ser eliminada por medios físicos gracias a la relación interna de semejanza entre la mancha espiritual y la mancha física se realiza una transacción semántica entre conceptos semejantes. Esta transferencia o superposición de las propiedades espirituales a materiales es una constante en el texto y ello configura un movimiento semántico diafórico que a su vez forma parte de la *figura* semántica que connota la metáfora-discurso de la enfermedad mental.

La novela presenta esquemas de repetición diafórica que contribuyen a fortalecer la red de significados metafóricos gracias a las operaciones de superposición, yuxtaposición y síntesis semánticas entre el concepto de enfermedad y el sistema simbólico del mal. Estos esquemas de repetición los hallamos en tres personajes que son precisamente los que manifiestan y son punto de imantación, señal y síntoma de la mancha a través de su conducta mórbida: Ilse, el abuelo Nicolás Portulinus, y Agustina. En el caso de Ilse, la mancha refiere a la conducta sexual inapropiada que hemos señalado anteriormente como signo de mancha. Algo semejante ocurre con Nicolás, quien en lo profundo de su alma y su mente desarrolla una relación homosexual con el divino Farax al tiempo que comprende que su relación con Blanca siempre será

---

<sup>14</sup> Las negritas son mías.

incompleta. Por último, Agustina por su complicidad con las oscuras estructuras familiares que ocultan quiénes son en realidad los Londoño. Todos estos personajes, que son narrativamente focos de imantación semántica diafórica de la manifestación de la enfermedad en términos de los símbolos primarios del mal, pecado y mancha.

En el sistema conceptual del mal estructurado por los símbolos primarios del pecado y la mancha, la lesión permanece atemporal porque obedece al mal inmanente en el hombre, de ahí la necesidad que la estructura temporal refleje esta forma de condenación –otro símbolo del mal– superponiendo los planos temporales donde el pasado es presente, un movimiento semántico que es simultáneamente epifórico y diafórico. Esta misma característica se observa en la novela de Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, donde existe una estructura narrativa temporal apropiada para demostrar el pecado origen de la mancha y su permanencia a través de las generaciones, como ocurre con el mal-vivir de Santiago Burgos que de algún modo se asocia también al de su hija, Matilda. En *Delirio* se expresa esta condenación sobre el sistema pecado-mancha en el siguiente fragmento:

Mira, Aguilar, le dice la tía Sofí, lo que pasa es que la locura es contagiosa, como la gripe, y cuando en una familia le da a alguno, todos van cayendo por turnos, se produce una reacción en cadena de la que no se salvan sino los que están vacunados y yo soy uno de éstos, yo soy inmune, Aguilar, ésa es la gracia mía y Agustina lo sabe y confía en ello (Restrepo 47).

Como el pasado es presente, la posibilidad de la coexistencia de todos los personajes y situaciones parece una posible explicación del delirio de Agustina, esto ofrece, paradójicamente, la posibilidad de arreglar el pasado desde el presente. Aguilar pregunta sobre esto a la tía Sofí:

[...] yo creo que no reza sino que conversa, me responde Sofí mientras Agustina, devotamente hincada, cubre con un trapo un platón de agua y lo bendice ¿Y con quién conversa, tía Sofía? Pues con sus propios fantasmas, ¿Y para qué tanta agua? Creo entender que Agustina quiere limpiar esta casa o purificarla [...] Y por qué querrá purificar la casa. Porque dice que está

llena de mentiras, está mañana estaba tranquila comiéndose el huevo tibio que le serví al desayuno y me dijo que eran las mentiras las que la volvían loca ¿Y qué dice acaso de su propia mentira, estalló Aguilar, la de irse el fin de semana con un hombre a un hotel a espaldas mías? (Restrepo, 48)

Nuevamente, la red metafórica se extiende e incluye otra connotación para el símbolo de la mancilla: la mentira, el empleo impuro de la palabra. La enfermedad guarda una relación interna de semejanza con la mentira porque ambas refieren estados de corrupción, la primera sobre el cuerpo y la segunda sobre el uso legítimo de la palabra. La enfermedad puede experimentarse también como mentira lo cual constituye otra metáfora-discurso de la enfermedad. Es el rastro del pecado, la falta que ha alejado al hombre de la gracia del padre. Para retornar o renovar el vínculo, Agustina debe purificarse, pero no es claro que la verdad anule la mentira, o bien, no es posible revelar la verdad porque es una verdad que igualmente destruye, ¿qué hacer entonces con la mentira que atormenta? El sistema pecado-mancilla se encierra sobre el círculo de la condenación por la culpabilidad interiorizada e insuperable. Hay un alejamiento de la verdad y una incapacidad, generacional, para enfrentar la culpa o el castigo, así que se prefiere mentir para de esta forma anular la falta. Hallamos otro movimiento diafórico expresado en la relación verdad-mentira que se invierte, y en donde la mentira adquiere carácter de autenticidad que salvaguarda a los personajes de tener que admitir su pecado, no obstante, de esta manera el pecado no es superado por ello corroe y mancilla en forma permanente. Lo anterior se aprecia en la mentira que salva a Eugenia de admitir que descuidó a su padre, lo cual le permitió arrojarse al río y produjo su muerte. También se aprecia en la incapacidad de Eugenia y Londoño para admitir el evidente adulterio de éste y la imposibilidad de Agustina de reconocer cómo es realmente su padre.

Otro esquema diafórico se advierte en los padres que regulan la conducta sexual de los hijos. Así el padre de Portulinus sanciona a su hija, Ilse, por su comportamiento compulsivo, del mismo modo que Carlos Londoño lo hace con el Bichi y Agustina. Esto fortalece la red de significados metafóricos orientados por el

principio pecado-mancilla que está estrechamente ligada a la falta a la ley del padre, en particular en materia sexual. La superposición semántica se da entre el sistema conceptual Dios-pecador y padre-hijo siguiendo una metáfora proporcional donde Dios es al padre, como el pecador al hijo.

Por último, se necesario mencionar una última estructura metafórica que merece un análisis específico. Ésta se construye con base en la elaboración de un espacio metafórico que la novela propone y que básicamente divide el espacio real en territorios de razón y de sinrazón. Hemos examinado este procedimiento en la novela de Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, donde ocupa un lugar central en los procesos de metaforización. En este caso, podemos afirmar que se trata de una estrategia complementaria, pues como señalamos, son la perspectiva del narrador y la temporal los principales ejes estructurales de metaforización epifórica. Sin embargo, consideramos pertinente subrayar algunas similitudes que podemos observar entre las estructuras espaciales de las novelas analizadas. En la novela de Rivera Garza, prácticamente la totalidad de los espacios objetivos y subjetivos es cargada con significaciones metafóricas relativas a la enfermedad como una experiencia del mal. En el texto de Restrepo, el espacio objetivo se conceptualiza en términos de la razón lógica mientras el espacio interior se conceptualiza, para el individuo que padece el trastorno mental, como el lugar del delirio. De este modo, las orientaciones adentro-afuera se conceptualizan como razón-sinrazón. Un campo conceptual se experimenta en términos de otro mediante una operación de superposición y síntesis semánticas, es decir, un movimiento semántico diafórico. El principio de metaforización en este caso también está orientado por el pecado que se funda en el mal inmanente en el hombre.

El movimiento de gentes que entran y salen con o sin maletas [...], los gestos naturales, predecibles, de todos aquellos que pueden considerarse **habitantes del territorio de la razón**,

Qué suerte tienen, carajo, piensa Aguilar, y se pregunta si serán conscientes de su enorme privilegio (Restrepo, 69)<sup>15</sup>

Al igual que en la novela de Rivera Garza, es posible apreciar una inversión de valores, o por lo menos un juicio ambiguo sobre la bondad de la razón y la infamia de la sinrazón cuando la realidad parece más agradable para aquel que no se encuentra en el mundo, sino en su mundo propio.

Pero otras veces a Nicolás le daba por hablar torrencialmente y enganchaba en mal castellano una frase con otra formando trenes equívocos y vertiginosos, y entonces Blanca sentía temor y trataba de escampar, bajo un hermetismo de paraguas negro, de esa lluvia de sílabas que le anegaban el alma [...] porque dentro de él cada cosa había comenzado a duplicar y triplicar su propio significado [...] remontándose en un continuo delirio [...] Apártate mujer, déjame que sueñe solo [...] porque mi alma ya alzó el vuelo hacia otra parte. [...] Y no es la cabeza reseca y reloca de Portulinus la única que se disocia; es sobre todo la propia realidad, con el ambiguo peso de su doble carga (Restrepo 104-6).

En este fragmento apreciamos la posibilidad de acceder a otra realidad justamente a través de un espacio diegético que metafóricamente se experimenta como un sueño. En este sentido, Ricoeur señala en *Freud: Una interpretación de la cultura*, que el sueño es la segunda zona de emergencia del símbolo, lo onírico y «aun cuando no coincidan, lo mítico y lo onírico tienen en común esta estructura del doble sentido; el sueño como espectáculo nocturno nos es desconocido; no nos es accesible sino por el relato del despertar» (17). La novela, en tanto relato, y en forma semejante al relato mítico, sugiere un espacio literalmente diegético y metafóricamente interior que es inaccesible para la “gente de razón” que es a la vez misterioso e intrigante:

Dice Aguilar: intento meter el brazo entre **el lodazal de la locura** para rescatar a Agustina del fondo, porque sólo mi mano puede jalarla hacia afuera e impedir que se ahogue. [...] Pretendo

---

<sup>15</sup> Las negritas son mías.

liberarla de su tormento interior al precio que sea, negándome a aceptar la posibilidad de que en este momento para ella sea mejor su adentro que su afuera (Restrepo 106-7)

Nuevamente aparece la alienación como parte del sistema pecado-mancilla, la alienación que anula la mancilla y recupera el orden público; impone la restauración de la lesión a la esfera de lo privado, incluso puramente individual. También es importante destacar en este fragmento la metáfora-frase *el lodazal de la locura*, que asemeja la locura al lodo que captura y mancha, es decir, que produce mancilla que impide la vida recta porque ahoga. La metáfora crea la semejanza de la locura y el lodazal por medio de un movimiento semántico diafórico. Este mismo sentido de la enfermedad como metáfora, lo hallamos en las dos novelas anteriores, donde los personajes *atrapados* por la enfermedad buscan su liberación por distintos cauces. De esta manera confirmamos las propuestas de Ricoeur y de algunos otros especialistas quienes señalan que la metáfora no sólo halla la semejanza sino que la crea, y cabe suponer que si esta creación de sentido se puede dar en una metáfora-frase, esta misma facultad es extensiva a la metáfora-discurso que conforme a una figura-discurso constituida por movimientos semánticos epifóricos y diafóricos permite conceptualizar la enfermedad en términos del mal porque puede establecerse una relación interna de semejanza entre la experiencia de la enfermedad y la del mal en términos objetivos y subjetivos; simbólicos y culturales.

Hemos señalado los rasgos, estructuras y operaciones semánticas, lingüísticas y narrativas más relevantes de la metáfora-discurso de la enfermedad en la novela de Laura Restrepo y en las dos anteriores. En el siguiente capítulo ampliaremos nuestras conclusiones.

## **Capítulo 5. Una hermenéutica de la metáfora-discurso.**

### **5.1. Enfoques interpretativos de la metáfora-discurso.**

La metáfora-discurso no depende sólo de una operación predicativa sino de la forma en que todas las operaciones predicativas que se hallan en un texto se vinculan mediante una estructura que les dé coherencia y mediatice las relaciones entre contextos. Esta estructura la proporcionan los elementos narrativos.

La metáfora-discurso, como ya se señaló en capítulos anteriores, no es sólo un sistema de signos que se remiten unos a otros, sino que alude tanto a los sistemas conceptuales como a los objetos referenciales de la realidad (*La metáfora viva* 287). La intención referencial de la metáfora puede ser abordada desde dos perspectivas: la semántica y la hermenéutica. La primera parece suficiente para el análisis de las entidades de discurso que denominamos metáforas-frase, y prácticamente comprende todos los procedimientos metafóricos que identificó Aristóteles, incluso otros intentos taxonómicos sobre la metáfora como los de Fontanier y Benveniste. En tanto que la segunda perspectiva provee las herramientas necesarias para abordar la tarea del análisis de la metáfora-discurso como una entidad superior de significado y sentido.

### **5.2. Una semántica contextual en el discurso literario.**

Para examinar el sentido que una frase adquiere en el discurso literario, hay que considerarla en su valor denotativo por el cual nombra una cosa pero aún en este marco, cabe distinguir entre lo que es un sentido (*Sinn*) y lo que es una referencia o denotación (*Bedeutung*), porque como señala Ricoeur «El sentido es lo que dice la proposición; la referencia o denotación, aquello sobre lo que se dice el sentido» (*La metáfora viva* 288). Ricoeur insiste en que la palabra, por su empleo, adquiere un valor semántico que es su sentido particular en ese momento concreto (*La metáfora viva* 288-289). A partir de esto es posible deducir que tanto la palabra como la frase tienen un valor semántico, un sentido y una denotación –significan algo–. Este valor semántico es adquirido en forma recta, o literal o bien, mediante una adjudicación metafórica, por lo que es

claro que toda obra literaria estará compuesta de ambos tipos de frases, y que el sentido total del texto se obtendrá por las relaciones que se establezcan entre los significados y sentidos de todas estas frases, organizadas en forma específica de manera que produzcan, en razón de sus interacciones colectivas un nuevo sentido, en términos de Ricoeur, una innovación semántica o bien, un excedente de sentido susceptible de ser comprendido.

Como señalamos en capítulos anteriores, la teoría de la metáfora-discurso que hemos presentado recoge algunas de las reflexiones que Nelson Goodman realiza en su libro *Languages of Art*, donde elabora una teoría sobre la función organizadora del simbolismo que asocia la ficción con la redescipción argumentando que tanto ejemplificar como denotar son casos de hacer referencia (305-309). Ricoeur se opone a esta propuesta alegando que una predicación sólo es metafórica si entra en conflicto con una aplicación regulada por la práctica. Sin embargo, la redescipción insólita no se refiere únicamente a que sea extraña sino a que sea desacostumbrada, y en este sentido, novedosa porque permite percibir algo que no se había percibido antes. Además, la metáfora puede aportar nueva información por lo que no tendría lugar un conflicto semántico. Goodman sostiene que los sistemas simbólicos «hacen» y «rehacen» el mundo porque lo reorganizan en términos de obras y éstas en términos de mundo (cit. en Ricoeur 305). En este sentido, agrega, «la actitud estética es menos actitud que acción» (cit. en Ricoeur 305). Insiste en que «en la experiencia estética, las emociones funcionan de modo cognoscitivo» (cit. en Ricoeur 305). Nosotros hemos tomado esta orientación al considerar a los sistemas conceptuales y simbólicos como fundamento semántico para la transacción entre contextos (movimiento semántico diafórico) en el proceso de metaforización de la enfermedad en el discurso con base en Ricoeur puesto que es él quien reconoce la posibilidad de la translación del fenómeno semántico de la metáfora desde unidades mínimas de significación como la palabra hasta el discurso, idea que no encontramos desarrollada en otros autores. Ricoeur señala al enunciado como el área donde se desarrolla la metáfora-frase, análogamente, el discurso sería el espacio de las transacciones semánticas contextuales metafóricas.

Por otra parte, al igual que Goodman, consideramos en nuestro análisis que la metáfora-discurso posee un poder heurístico que se aprecia con mayor claridad a través de una teoría de los modelos, por lo que también recurrimos a las propuestas de Hesse y Black para explicar esto.

A lo largo del análisis de las tres obras literarias, hemos podido advertir cómo la metáfora-discurso ha producido con base en las estructuras narrativas y la metaforización del sistema simbólico del mal una *Gestalt* experiencial de la enfermedad. Las metáforas de la enfermedad son en algunos casos innovadoras, en otros, el uso las ha transformado en catacresis o en repeticiones de un imaginario cultural sobre la enfermedad. Citamos algunos ejemplos de lo anterior:

Mientras velaba para que en la indefensión de su inconsciencia su mujer no se arrancara con un movimiento involuntario la aguja por la que el soporífero le entraba a la vena, porque no la agarraran destapada los hielos de la madrugada, ni la atormentaran **las pesadillas** o **la poseyeran vaya a saber qué incubos**. (Restrepo 283)<sup>1</sup>

Las **pesadillas** son infantiles comparadas a los cuentos que empezó a contar en la lucidez de mi mente como si estuviéramos en una perpetua noche de invierno y él sentado cerca del fuego de mi esencia, hojeara el libro de los cuentos más espeluznante. Libro jamás escrito en lenguaje humano porque, según Santiago, **los incubos matan** a aquéllos que intentan, aún en la fantasía, revelar la ecuación que los trae a la vida. Ecuación misma que implica una mujer como yo, un corazón agujerado por donde se amamantan, y un tropel de amarguras que harán el tejido de placenta en **el abismo que los gesta**. (Laurent K. 107)<sup>2</sup>

Algunos cuerpos se mueven con nerviosismo, chocando contra los muros; otros permanecen inmóviles sobre las bancas de madera observando hacia adentro las planicies púrpuras de la melancolía. Sus ojos hablan con **fantasmas** sepultados en las paredes, con las voces diáfanas

---

<sup>1</sup> Las negritas son mías.

<sup>2</sup> Las negritas son mías.

del aire. Los psiquiatras todavía son poetas [...] En sus diagnósticos los adjetivos son tan importantes como los términos científicos. Intensa logorrea. Extrañas actitudes prolongadas. Alucinación estrambótica. Numerosísimos delirios. Eduardo Oligochea es distinto. Entre las palabras y el olor, él busca uniformidad <sic>, exactitud. [...] Existe algo en **los abismos del lenguaje** que descubrió Freud que lo seduce y lo saca de sus casillas a la vez. (Rivera G. 34)<sup>3</sup>

Podemos observar en estos fragmentos la persistencia de ciertos conceptos y connotaciones de la enfermedad mental, tales como las referencias a las pesadillas, los incubos, los fantasmas y los abismos. Los cuales sirven como muestra de los campos semánticos y sistemas simbólicos que las metaforizaciones sobre la enfermedad emplean, y que se localizan en todos los textos analizados. En el proceso de metaforización que da origen a una metáfora-discurso se suscribe básicamente a lo siguiente:

- a) La metáfora-discurso es un recurso de la obra literaria porque se trata de un fenómeno de predicación (el discurso es una operación predicativa) que surge de superponer dos sistemas conceptuales en tensión, donde uno de ellos cede resistiendo para generar una connotación que describa o (re)describa al otro.
- b) La metáfora-discurso implica una interpretación metafórica que se superpone a una literal para dar lugar a una nueva interpretación donde ambas se enuncian. Este proceso tensional produce una extensión del significado en razón a una relación interna de semejanza entre sistemas conceptuales distintos al tiempo que subsiste una impertinencia semántica debida al origen categorial distinto de estos. No obstante, la impertinencia de la predicación debe percibirse a pesar de la emergencia de la nueva significación. Cuando está impertinencia semántica cae en el uso ordinario y es absorbida por la cultura, la metáfora está muerta. Sólo la innovación de la impertinencia semántica entrega nuevos significados, es decir, metáforas vivas.

---

<sup>3</sup> Las negritas son mías.

- c) La metáfora-discurso capta una relación interna de semejanza pero también la puede crear, no requiere de la percepción de una semejanza preexistente. Con base en esta facultad es que el poeta puede crear infinitas metáforas sin requerir de semejanzas previas y con ello alejarse del carácter mimético del arte, para enfocarse en los sentidos y significados que la realidad referencial o la transacción entre conceptos o sistemas conceptuales pueden despertar o sugerir.
- d) La metáfora-discurso puede ser interpretada infinitamente porque, como señala Ricoeur, las verdaderas metáforas son intraducibles y se caracterizan por una aportación continua de excedentes de sentido, de tal suerte que están sujetas permanentemente a interpretación. No significa esto que no puedan ser explicadas sino que sus explicaciones pueden extenderse ilimitadamente gracias a su poder evocativo.
- e) La metáfora-discurso informa de la realidad gracias a su innovación semántica fruto de la imaginación productiva, en términos de Kant, que proporciona nuevas maneras de ver el mundo, de ensayar ideas y nuevos valores, y de poner a prueba aquellos existentes en nuestra cultura. Ricoeur parte del icono como matriz de una nueva pertinencia semántica y explica que es el momento icónico donde se realiza la captación de lo idéntico en las diferencias, lo cual, afirma, es preconceptual, por lo que el proceso metafórico se realiza el terreno conceptual en la conciencia del lector.

### **5.3. Una hermenéutica de la metáfora-discurso.**

Para poder hablar de una hermenéutica de la metáfora-discurso debemos inscribirnos en las particularidades del discurso literario. Así pues, en el trabajo de interpretación de la metáfora-discurso se debe de considerar que el objeto de su estudio estará invariablemente supeditado a una cierta organización, un género, un estilo singular, una temática o un tratamiento determinados por cada texto literario particular. Por esta razón no es indiferente que nuestro trabajo de análisis se limite al estudio de la metáfora de la enfermedad en el texto narrativo, así como tampoco se refiere a cualquier tipo de padecimiento. Nuestra elección determina una serie

de factores que limitan el campo de trabajo a un fenómeno específico y aunque se pueden realizar ciertas inferencias con base en resultados obtenidos debemos recordar que no todas las enfermedades participan de las mismas connotaciones culturales y que queda, desde luego, mucho margen para un estudio más extenso sobre los significados y sentidos metafóricos de la enfermedad en el arte literario.

Si reconocemos que una metáfora-discurso está determinada por una forma específica de organización, debemos asimismo reconocer, como subrayó Ricoeur, que:

La estructura de la obra es su sentido; el mundo de la obra su denotación [...] 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», de su «género» y de su «estilo» [discutimos] sobre el derecho de pasar de la estructura –que es al conjunto de la obra lo que el sentido al enunciado simple– al mundo de la obra, que es a ésta lo que la denotación al enunciado (*La metáfora viva* 292).

Con base en esta premisa hemos dirigido los análisis sobre la estructura de las tres novelas cuyo tema central es la enfermedad mental. En cada una de ellas ha sido posible reconocer cómo el relato se construye por la mediación de los recursos discursivos que conforman el narrador, la representación de las dimensiones espaciales y temporales; la configuración de personajes y su acción e interacción confinados en un universo diegético específico. Dichos recursos discursivos han sido dispuestos y organizados en cada caso para producir una metáfora-discurso de la enfermedad mental particular, no obstante, existen coincidencias en los sistemas conceptuales y simbólicos que los textos emplean para este fin.

Las estructuras discursivas del texto literario funcionan como agentes mediadores de los procesos de transferencia epifórica y diafórica entre los sentidos (*Sinn*) y las significaciones (*Bedeutung*) de la enfermedad, que aunque son en su mayoría conceptos culturalmente aceptados y de uso corriente, el mérito metafórico de las novelas reside en su estructura metafórica, epifórica y diafórica, de la enfermedad en términos de la experiencia humana del mal.

Dos novelas, *El camino de Santiago* y *Delirio*, mediatizan la percepción de las voces delirantes y esquizofrénicas a través del uso del narrador múltiple. En tanto, Rivera Garza, en *Nadie me verá llorar*, opta por mediatizar el concepto binario de enfermedad/salud a través de una metaforización de los espacios. Estas estrategias suponen una impertinencia que va más allá de lo semántico, el «category-mistake» es todavía más audaz porque no se restringe a oponer objetos sino a caracterizarlos tensionalmente mediante una forma de predicación que involucra también una forma de organización narrativa. La idea de que una representación, en este caso una diégesis, se conforma no sólo de objetos sino también de los estados y hechos que afectan a dichos objetos nos remite a Wittgenstein quien en su *Tractatus logico-philosophicus* considera que un hecho no es sino la existencia de un estado de las cosas (*La metáfora viva* 291). De esta manera, la estructura narrativa metafórica propone un *estado de las cosas* que no se limita a su descripción (denotación) sino que elabora una connotación particular novedosa a través de un modelo lingüístico-narrativo. De esta manera, la enfermedad mental se experimenta en términos tanto narrativos como simbólicos: las voces múltiples lanzan discursos que se oponen unos a otros, que se manifiestan en constante tensión; lo mismo ocurre con los espacios connotados binariamente en *Nadie me verá llorar*, o con las temporalidades ambiguas donde el pasado y el presente se confunden en *Delirio*.

Es claro que no podemos consignar un uso específico y preciso de los recursos narrativos del relato con la finalidad de construir una metáfora-discurso y acceder a lo que Kant denominó como una imaginación productiva. Parece más sensato pensar como Roberto Calasso que «la forma de cada libro debe cambiar de acuerdo con el tema: Un escritor antes que otra cosa, tiene que encontrar una forma. Y una forma significa algo que no ha existido antes y tiene que ser efectiva por sí misma, en esa ocasión»<sup>4</sup>. Esto parece razonable cuando se comprende que la literatura es un discurso de connotaciones, que define por lo tanto, un principio específico de verdad que se limita a la esfera de la obra misma. En este sentido, Ricoeur afirma que:

---

<sup>4</sup> Calasso, Roberto. “Mito” en *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*. Trad. Eduardo Rabasa Salinas, México, Noviembre 2006, Número 431.

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, en favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso (*La metáfora viva* 292-3).

En términos de Max Black, lo mismo que una metáfora-enunciado tiene como «foco» una palabra, y el cambio de sentido de la palabra tiene como «marco» una enunciación completa en tensión de sentido; una metáfora-discurso tiene como «foco» un sistema conceptual o simbólico, y los cambios de sentido de los sistemas conceptuales –simbólicos o no– tienen como «marco» la estructura narrativa que será el terreno donde se ejecuten todas las transacciones epifóricas o diafóricas que generan una metáfora-discurso. Un funcionamiento similar se puede establecer en relación al esquema de Richards «dato/vehículo».

#### **5.4. La regencia metafórica del símbolo.**

En su libro, *Freud: una interpretación de la cultura*, Paul Ricoeur elabora una investigación sobre el sueño, y quizás más fundamental todavía para sus propósitos, sobre el relato del sueño que arroja un texto al que «el análisis quiere sustituir por otro texto que sería como la palabra primitiva del deseo; de modo que el análisis se mueve de un sentido a otro sentido; de ningún modo es el deseo como tal lo que se halla situado en el centro del análisis, sino su lenguaje» (9). De este comentario, podemos deducir que es el lenguaje en el relato el que articula una semántica del deseo, es decir, una forma de significar del deseo mediatizada por el relato. Pensamos que es posible proponer un esquema semejante para el caso de la enfermedad, y que un relato puede en efecto mediatizar un significado sobre la enfermedad que no se enuncia sino en el lenguaje de una semántica de la enfermedad. Ricoeur, siguiendo a Freud, afirma que la vida psicológica:

Se abre a todos los productos psíquicos en cuanto a que son análogos del sueño, en la locura y en la cultura [...] El sueño y sus análogos se inscriben así en una región del lenguaje que se anuncia como lugar de significaciones complejas donde otro sentido se da y se oculta a la vez

en un sentido inmediato; llamemos símbolo a esa región del doble sentido, reservándonos para discutir más adelante sobre esa equivalencia (*Freud: una interpretación de la cultura* 10).

De esta manera, Ricoeur admite la potencia de cualquier producto psíquico para generar mediante el lenguaje una semántica específica. De hecho, menciona la locura como un ejemplo claro de esta posibilidad, lo cual remite a nuestra investigación con respecto a la enfermedad mental considerada generalmente como locura. Es importante insistir en el hecho de que la actividad psíquica genera un relato y es sobre éste que se realiza el análisis porque el hecho original es inaccesible al estudio directo. El lenguaje es el recurso del que se vale el relato para mediar, simbolizar, el objeto auténtico que Ricoeur propone analizar a través de un procedimiento de interpretación hermenéutico, de ahí que el problema del símbolo se inscriba en la filosofía del lenguaje. Propone para el símbolo dos nociones que él reconoce para éste y su interpretación:

Para nosotros el símbolo es una expresión lingüística de doble sentido que requiere una interpretación y la interpretación un trabajo de comprensión que se propone descifrar los símbolos (*Freud: una interpretación de la cultura* 12).

Con respecto a lo anterior, Ricoeur menciona a Cassirer quien agrupó a todas las “funciones mediatizantes” en una función única que llamó *das Symbolische*<sup>5</sup>, que designa en general todas las formas de objetivar y dar sentido a la realidad (*Freud: una interpretación de la cultura* 13). Esto último, lo resume Ricoeur diciendo que:

Lo simbólico es la mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real; lo simbólico quiere expresar ante todo el carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad [...] Finalmente la palabra símbolo expresa la mutación que experimenta una teoría de las categorías –espacio, tiempo, causa, número, etc.– cuando escapa a las limitaciones de una simple epistemología y pasa de una crítica de la razón a una crítica de la cultura (*Freud: una interpretación de la cultura* 14).

---

<sup>5</sup> “Lo simbólico”. La traducción es mía.

Finalmente, la definición del símbolo se da en su operatividad, es decir, en su situación dentro del discurso y las funciones que dentro de éste consigue articular. Con respecto a lo anterior, es posible reconocer coincidencias funcionales entre el símbolo y la metáfora, dada su dualidad de significación y de intencionalidad, tanto sensible como abstracta o espiritual. Ambos, símbolo y metáfora<sup>6</sup>, poseen una cualidad sensible por la que expresan significaciones y que a la vez, a través de su significación designan objetos. Ricoeur concreta esta operatividad estableciendo que significar abarca tanto la expresión como la designación (Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura* 15). Dada esta cualidad, sostiene que existen símbolos primarios que tienen en efecto un sentido primario, literal y manifiesto, que remite a un sentido secundario que requiere una interpretación para revelar la estructura semántica correlativa al símbolo. Como ejemplo citamos el estudio de Ricoeur sobre la simbólica del mal que tratamos detalladamente en el capítulo III, donde se establece que el mal, sufrido o cometido, se confiesa por medio de expresiones de la vida cotidiana que tienen la capacidad de designar metafóricamente la experiencia de lo sagrado. Esto mismo ocurre con la imagen de la mancha que designa por semejanza la impureza como señal del pecado (*Freud: una interpretación de la cultura* 16). A partir de la simbólica del mal detallada por Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*, establecimos el proceso metafórico de la enfermedad con base en una simbólica del mal asociada a los símbolos primarios del mal, mancilla-pecado-culpabilidad, y demostramos cómo la

---

<sup>6</sup> Ricoeur intenta en *Teoría de la interpretación* esclarecer la naturaleza semántica y no semántica del símbolo a la luz de la teoría de la metáfora dadas algunas semejanzas y diferencias entre ambos: «Primeramente, es posible identificar el núcleo semántico característico de cada símbolo, sin importar cuán diferente puede ser cada uno, basándose en una estructura de sentido que se despliega en expresiones metafóricas. En segundo lugar, la función metafórica del lenguaje nos permitirá aislar el estrato no lingüístico de los símbolos, el principio de su diseminación, por medio de un método de contraste. Finalmente y, a su vez, esta nueva comprensión de los símbolos dará origen a desarrollos posteriores en la teoría de la metáfora, que de otra manera permanecerían ocultos. De esta manera la teoría de los símbolos nos permite completar la de la metáfora [...] La metáfora es el reactivo apropiado para sacar a la luz este aspecto de los símbolos que tiene afinidad con el lenguaje [...] Un símbolo, en la acepción más general, funciona como un “excedente de sentido”. [...] Como en la teoría de la metáfora, este excedente de sentido en un símbolo puede ser opuesto a la significación literal, pero sólo a condición de que oponamos dos interpretaciones al mismo tiempo. [...] El trabajo de semejanza característico de los símbolos puede asociarse al proceso correspondiente en las metáforas. En efecto, la interacción entre la similitud y la disimilitud presenta el conflicto entre alguna categorización anterior de la realidad y una que apenas nace [...] Es cierto que en un símbolo estas relaciones son más confusas y no están bien articuladas en un nivel lógico. [...] De hecho hablar de metáfora [...] es invocar ya un principio de articulación que falta en el orden simbólico. [...] Es posible identificar el lado no semántico de los símbolos, si continuamos con nuestro método de contrastes y si acordamos llamar semánticas a aquellas características de los símbolos que: 1) se presentan al análisis lingüístico y lógico en términos de significación e interpretación, y 2) se traslapan con las características correspondientes a las metáforas. Pues algo en el símbolo no corresponde con la metáfora y, por este motivo, se resiste a cualquier transcripción lingüística, semántica y lógica.» (pp.66-71).

enfermedad al experimentarse como mal o un símbolo del mal daba lugar a una *Gestalt* experiencial que incluso remite a otros contextos culturales como la experiencia de lo sagrado.

La concepción del símbolo en el universo del discurso se da como expresividad en el lenguaje. Ricoeur reconoce tres zonas en las que este fenómeno emerge: en la fenomenología de la religión ligada a los ritos, los mitos y las hierofanías; en lo onírico y en la imaginación poética. Al respecto, Bachelard dice que la imagen poética «nos sitúa en el origen del ser hablante [...] se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa» (cit. en Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura* 18)<sup>7</sup>. De ahí que sea en el territorio del discurso poético donde el símbolo active la emergencia de los significados, lo que contrasta con el estado más o menos estático que los símbolos adquieren en el discurso mítico, y con la significación hermética que caracteriza al discurso onírico. Así pues, la metáfora-discurso incluye en su estructura la guía estructural para interpretar el sistema simbólico de significaciones que la sustenta. Para nuestro caso de estudio, la metáfora-discurso en las tres novelas se orienta por un principio de metaforización constituido por una selección de algunos símbolos primarios de la simbólica del mal. Estos símbolos constituyen el sistema fundamental del que parten todos los movimientos semánticos diafóricos que conforman la metáfora-discurso de la enfermedad, por lo tanto, constituyen el conjunto de metáforas raíz que sustentan en cambio semántico.

En las tres novelas analizadas el principio de metaforización partió del sistema simbólico pecado-mancilla pero la configuración de las estructuras narrativas que se emplean para conformar la red de significados metafóricos es distinta y por lo tanto producen *Gestalt* experienciales de la enfermedad diferentes.

El discurso poético, esencialmente metafórico, responde a una intencionalidad concreta que lo aproxima al discurso mítico. Ricoeur expresa esto cuando afirma que:

---

<sup>7</sup> Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, 1965, p.15.

En una arquitectura del sentido, en una relación de sentido a sentido, del sentido segundo con el primero, sea o no una relación de analogía, sea que el sentido primero disimule o revele al segundo. Es esta textura lo que hace posible la interpretación, aunque sólo el movimiento efectivo de la interpretación la ponga de manifiesto (*Freud: una interpretación de la cultura* 20)

Pensamos, a la par de Ricoeur, que el símbolo equivale al enigma griego cuya principal función era la de significar. De esta manera, el símbolo provoca a la inteligencia al buscar develar el sentido segundo a través del primero. Ricoeur muestra este movimiento en sus estudios sobre la simbólica de la confesión donde las expresiones del siervo-arbitrio generan un aumento de sentido en la frase que estimula la interpretación. Así, el penitente apunta al sentido de impureza en el de la mancha (*Freud: una interpretación de la cultura* 20). Esta facultad permite realizar analogías que describen el mundo humano y por ello constituyen una semántica, «todo *mythos*<sup>8</sup> conlleva un *logos* latente que pide ser exhibido» (*Freud: una interpretación de la cultura* 20). El símbolo por lo tanto siempre desarrollará potencialidad en el ámbito del lenguaje y solicitará por tanto una hermenéutica que lo interprete. De lo anterior podemos pensar, que toda simbólica reclama el esfuerzo de interpretación por el que a cambio entregará el sentido que apunta a un significado primario o arcaico. Toda metáfora-discurso de la enfermedad requiere un acto interpretativo semejante al del símbolo en cuanto al momento semántico de éste expresado o aludido en la obra de arte literaria. La pregunta ahora reside en saber ¿por qué se recurre obsesivamente a un determinado sistema simbólico? ¿Cómo puede haber una impertinencia semántica en un sistema culturalmente estático donde todos los conceptos se remiten unos a otros? Para responder a estas preguntas es necesario retomar el concepto aristotélico sobre el origen de la poesía.

### 5.5. El momento mimético de la metáfora-discurso de la enfermedad.

---

<sup>8</sup> Trama.

En su libro, *Del texto a la acción*, Paul Ricoeur acepta que existen ficciones que redesciben la realidad humana, para nuestro caso, la enfermedad. De esta manera, afirma, el hombre intenta comprender y dominar la experiencia práctica mediante una representación ficticia de ella. El mito, la tragedia antigua, la fábula, la leyenda, el drama o la novela son ejemplos de cómo la estructura narrativa proporciona a la ficción los elementos necesarios para lograr el «efecto de aumento icónico», situación que Aristóteles consideró en la *Poética* cuando relacionó la función mimética de la poesía con la estructura mítica de la fábula (*Freud: una interpretación de la cultura* 205-6). Este aspecto, que ya habíamos mencionado en capítulos anteriores merece una revisión más profunda dado que la ficción al recrear cumple con las mismas funciones que Aristóteles planteó para la metáfora. En todo caso, podemos afirmar que de alguna manera la metáfora también imita la realidad pero de otra manera, quizás más vívida o clara de lo que el lenguaje literal permite. La metáfora es tanto una expresión creativa como una expresión recreativa que posee un momento sensible. Esto mismo es lo que Aristóteles pensaba que el poeta hacía con respecto al *mythos*<sup>9</sup>: «la tragedia no imita la acción más que porque la recrea en el nivel de una ficción bien compuesta» (Ricoeur, *Del texto a la acción* 206). Ricoeur concluye que la ficción vincula el *mythos*<sup>10</sup> y la *mimesis*. De lo anterior, se puede establecer una generalización que reconozca que las estructuras narrativas conforman el marco de las transacciones semánticas que dan por resultado la redescipción de la realidad, objetiva o conceptual inscrita en el relato ficcional, tanto como lo está en el relato mítico. Así, el poeta produce un relato que «imita la realidad reinventándola míticamente» (*Del texto a la acción* 206). Ricoeur lo sintetiza diciendo:

Se podría decir que el relato es un procedimiento de redescipción, en el cual la función heurística procede de la estructura narrativa y donde la redescipción tiene como referente a la acción misma (*Del texto a la acción* 206)

---

<sup>9</sup> Trama.

<sup>10</sup> Trama.

Esta función mimética-mítica del relato es a su vez productora de sentido y significado porque existe en ella la misma dualidad que en la metáfora, con un momento sensible y otro lógico. Esta doble dimensión separa al discurso ficcional del literal. En el relato ficcional, los signos no separan el sentido de lo sensible. Ricoeur parafrasea a B. Hester quien sostiene que «en el lenguaje poético, el signo es *looked at* y no *looked through* como en el caso del lenguaje convencional» (*La metáfora viva* 278) y es gracias a que los signos conforman los objetos «reales» del relato ficcional que éste puede construir una vida virtual encerrada en sí misma y autorreferencial.

Los signos se organizan conforme a estructuras narrativas que configuran un *mythos*, la acción de un relato que exhibe y oculta un *logos*. De esta suerte, los signos lingüísticos en un arreglo determinado se vuelven símbolos que apuntan a un sentido secundario, un *logos*, que solicita ser revelado a través de la interpretación. Las tres novelas que hemos analizado cumplen con esta condición porque son arreglos de signos lingüísticos, que para configurar un *mythos*<sup>11</sup> recurren a un fondo de significado que es simbólico. El símbolo constituye, según Ricoeur, un hecho cultural previo y suele ser el vestigio de una identidad conceptual y verbal arcaica, quizás incluso perdida. Sobre esto, creemos que no se debe relegar el relato ficcional a una traducción simbólica sino que la interpretación de éste debe darse en función de las asociaciones que el propio relato sugiere, crea o inaugura, de ahí la importancia de los arreglos narrativos que conforman metáforas-discurso con base en sistemas simbólicos. Este tipo de hermenéutica puede proporcionar una vía para desentrañar el significado y el sentido inmersos en la metáfora-discurso de un relato ficcional.

A partir de lo anterior es posible responder a las preguntas que dejamos pendientes en el apartado anterior. Las metáforas de la enfermedad que se construyen en los tres textos analizados suponen una reinterpretación de los símbolos del mal pero una verdadera comprensión del sentido y significado del concepto de la enfermedad representada en estos relatos sólo es posible a través de una hermenéutica que

---

<sup>11</sup> Trama.

incluya en el proceso de interpretación las asociaciones y relaciones que la simbólica del mal establece con el resto de los símbolos y signos lingüísticos presentes en la obra y organizados a través de una estructura narrativa particular. La metáfora-discurso, como señaló Ricoeur, yace no sólo en los signos, los símbolos o el conjunto de metáforas frase que existan en un texto literarios sino en los arreglos narrativos que los vinculan sus significaciones.

Una última cuestión en torno al valor mimético de la metáfora-discurso sobre la enfermedad radica en determinar si las metáforas sobre la enfermedad expuestas en los textos analizados son en verdad metáforas-discurso vivas o si sólo reproducen los esquemas culturales conocidos, y por lo tanto, son metáforas muertas o catacrexis. En relación a esto, creemos que las novelas analizadas efectivamente construyen metáforas-discurso originales sobre la enfermedad. Afirmamos lo anterior al confirmar que las relaciones entre los sistemas simbólicos y conceptuales de la enfermedad que conforman los textos logran por medio de una elección y uso intencional y específico de las estructuras narrativas producir una arquitectura metafórica cuyos movimientos semánticos, epifórico y diafórico, son singulares y originales. Estos pueden tener coincidencias con otras metáforas narrativas sobre la enfermedad por el sustrato simbólico arcaico de significación que se conserva en la cultura, pero son sin duda configuraciones polisémicas que aportan sentidos y significados peculiares sobre experiencia de la enfermedad, es decir, en términos de Beardsley, una extensa gama de connotaciones que organizan la concepción de la enfermedad. La metáfora-discurso de la enfermedad genera información al poner la *mimesis* poética al servicio del *mythos*<sup>12</sup>. De esta manera podemos considerar que el *mythos*<sup>13</sup> de las acciones humanas, en este caso de los padecimientos humanos (re)crea «como eran o son realmente, o como se dice o se cree que son, o como deben ser» (Ricoeur, *La metáfora viva* 63), es decir, describe y redscribe funcionalmente la experiencia de la enfermedad en términos del mal mediante una *Gestalt* experiencial.

---

<sup>12</sup> Trama.

<sup>13</sup> Trama.

La metáfora-discurso de la enfermedad hace inteligibles los procesos por los que opera el sufrimiento aún cuando estos se alejen de una etiología médica, que como hemos mencionado, resulta demasiado abstracta o hermética para explicar suficientemente el padecer del hombre sobre la Tierra. La generación de metáforas-discurso como la de la enfermedad o la locura surgen de un esfuerzo humano, de carácter fenomenológico, para ponerse en relación con la realidad fundamental que el lenguaje convencional no abarca en su totalidad. Sin embargo, no podemos hablar de un proceso o de una estructura específicos para la edificación de la metáfora-discurso, podemos, no obstante, reconocer estructuras y procedimientos metaforizantes que no son excluyentes entre sí, de hecho, obedecen más bien a esquemas combinatorios que convocan y reúnen signos, símbolos y estructuras narrativas.

#### **5.6. El mal en la experiencia del cuerpo.**

Las manifestaciones del sistema simbólico del mal están ligadas a las manifestaciones del poder de lo Sagrado que sólo son reconocibles mediante una aproximación hermenéutica. Sin embargo, si estas manifestaciones se repiten consistentemente en los diversos acontecimientos del discurso, ¿podremos llamarlas metáforas vivas? Sabemos que el sistema simbólico del mal es lo suficientemente estable para ser reconocido a través de las metaforizaciones más variadas porque ha sido asimilado en la cultura, ¿no será entonces que la metáfora-discurso de la enfermedad repite incesantemente los mismos significados y sentidos de la enfermedad? ¿Podemos reconocer en las novelas analizadas alguna variante de la metaforización de la enfermedad, o el arte literario sólo repite los símbolos arraigados en la cultura?

Sabemos que la experiencia del mal alude específicamente a la del desorden, es decir, a aquello que de alguna manera representa un peligro para la sociedad o para el individuo o bien para la idea que una sociedad o un individuo tienen de sí mismos, de su pasado, de su presente y de su porvenir. De esta manera, cualquier mediación cultural —literatura, cine, moda, gastronomía, etc.— contribuye en alguna medida a conservar el orden prevaleciente en una sociedad donde se inscribe la actividad individual. Todas estas

mediaciones operan como metáforas de las concepciones explícitas o implícitas del pensamiento dominante, sin embargo, cuando anuncian el advenimiento de cambios o bien cuestionamientos a estas visiones, entran en tensión los conceptos ambiguos que el sistema trata de contener pero que no puede hacerlo completamente. Así el mal que no puede ser extirpado de la vida humana y que se manifiesta en suciedad, desorden o enfermedad entra en inevitable tensión con sus opuestos simbólicos o reales. La metáfora, en ese sentido, tiene la función de conciliar conceptos divergentes o contrarios. La metáfora-discurso de la enfermedad opera con el propósito de organizar u ordenar un mundo caótico que aunque ficticio sirva de modelo, ya análogo, ya a escala del mundo social o individual real que día a día enfrenta este mismo problema. Es su posibilidad de inteligibilidad lo que dota a la metáfora-discurso de la enfermedad de toda su potencialidad recreadora o reordenadora. La aspiración al orden es legítima en cualquier organización social y la metáfora-discurso proporciona una vía para procurar este proceso anclado en los orígenes de las más arcaicas sociedades humanas.

En las tres novelas, es una mujer la que ocupa el lugar protagónico. Esta elección del cuerpo femenino como foco de las metaforizaciones de la enfermedad es especialmente significativo porque se funda en una de las metáforas culturales más extendidas y arraigadas sobre las mujeres, seres confusos, en quienes prevalece el desorden y la sinrazón. Este pensamiento profundamente anclado en la cultura primitiva surgió de la percepción de que la capacidad para transmitir la vida implicaba necesariamente la capacidad de quitarla. La facultad reproductora femenina aparece omnipotente y a la vez amenazante, por lo que genera fantasías y temores que abarcan toda la sexualidad femenina que se torna inagotable y devoradora (Rodríguez 30). Ésta se metaforizará en la totalidad del cuerpo de las mujeres. Será la sociedad occidental del siglo XIX la que sistematice los desórdenes del carácter femenino, es decir, lo que el orden patriarcal considera la esencia oscura, enigmática e incomprensible las mujeres. Se sabe, por ejemplo, que:

Hasta 1618 se había admitido la histeria como una dolencia exclusiva de las mujeres, siendo la hipocondría su “contraparte” masculina; [...] a mediados del siglo XIX ya era bien sabido que

se trataba de una alteración del sistema nervioso, un desorden con una localización anatómica y fisiológica desconocida o difusa (Briquet y Charcot 1859), que podría afectar tanto a varones como a mujeres –el mismo Freud refiere uno de sus primeros informes a la histeria de los hombres–; la palabra “histeria”, derivada del vocablo *hyster* (útero), estaba íntimamente anudada a la anatomía femenina. Ciertamente, el lenguaje en primer lugar establecía, y las prácticas sociales convalidaban luego firmemente, la conexión biológica entre la fragilidad del sistema nervioso de la mujer, y su sexualidad y la enfermedad. Separados hombres y mujeres por un abismo de moral, de decoro y de salud, no debiera extrañarnos que las últimas hallaran en la asunción de su rol de enfermas la oportunidad tanto de obtener cierto poder y manipulación domésticos, como el beneficio adicional de un efectivo control de la natalidad. De hecho, para aquellas damas a las que la sexualidad, considerada meramente un deber, resultaba odiosa, o que simplemente deseaban evitar embarazos repetidos, *sentirse enferma* era un recurso aceptable [...] La explosión de la histeria del siglo XIX no fue más que la evidencia de que hombres y mujeres enfrentaban sus circunstancias en contextos culturales singularmente diferentes. Repentinamente se otorgó importancia médica a un asunto que durante siglos había permanecido en el ámbito de lo privado; pero paradójicamente, aquellas conductas de la mujer, reactivas a un estereotipo social femenino al que no podía ajustarse, fueron adjudicadas a su misma esencia, consideradas propias de su condición biológica y decodificadas en términos psicopatológicos (Rodríguez 57-9).

Según Foucault, la histerización del cuerpo de la mujer se distingue a partir del siglo XVIII y constituye,

Un triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado –calificado y descalificado– como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que será intrínseca, al campo de las prácticas médicas; según el cual, por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social

(cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológica-moral que dura todo el tiempo de la educación): la Madre, con su imagen negativa que es la “mujer nerviosa”, constituye la forma más visible de esta histerización (127) [...] La valoración del cuerpo debe ser enlazada con el proceso de crecimiento y establecimiento de la hegemonía burguesa: no a causa, sin embargo, del valor mercantil adquirido por la fuerza del trabajo, sino en virtud de lo que la “cultura” de su propio cuerpo podía representar políticamente, económicamente, históricamente tanto para el presente como para el porvenir de la burguesía (152).

Aunado al desorden mental y emocional representado por la histeria, el cuerpo femenino también es el espacio del desorden y la impureza fisiológica. Esto es ejemplificable en el tabú que en múltiples culturas se atribuye a la menstruación aunque sabemos que no es la única emanación corporal que despierta la suspicacia de la higiene o el horror de la contaminación. Sin embargo, su trascendencia radica en reforzar la concepción de la impureza y el desorden fundamental de las mujeres.

Durante la menstruación, muchas culturas optan por segregar a las mujeres de la vida comunal con la finalidad específica de proteger al resto del grupo del estado de impureza. Algunas culturas incluso exigen ritos de purificación posteriores que permitan a las mujeres reintegrarse a la vida comunitaria. El simbolismo que la menstruación adquiere en cada cultura puede, según algunos antropólogos, estar vinculado a su utilidad social o política. La antropóloga Mary Douglas cree que el estatuto de impureza temporal permitió en algunos casos justificar la idea de la inferioridad de las mujeres en el marco de sistemas patriarcales de dominación (*Implicit Meanings* 60-2). En otras palabras, el hecho de que las mujeres pasaran alternativamente por estados de pureza o impureza, de razón o de sinrazón pudo proveer una de las metáforas más arcaicas que aún perviven en la sociedad occidental y en otras, consideradas más primitivas. El cuerpo femenino evoca los estados de ambigüedad que el sistema patriarcal logocéntrico rechaza, un espacio, un

ente donde los opuestos pueden coexistir, en donde lo sagrado y lo profano; lo puro y lo impuro; el orden y el desorden; lo racional y lo irracional; la salud y la enfermedad; la vida y la muerte conviven en permanente estado de tensión que puede oscilar entre el equilibrio y el caos. La mujer, lo femenino encarnado, es entonces el símbolo primario, sede de todas las posibilidades.

No parece coincidencia que las tres novelas acudan a una metáfora del cuerpo femenino, como símbolo primitivo o metáfora raíz del desorden, la impureza y finalmente, de la enfermedad. En este sentido, la metáfora raíz del cuerpo femenino se convierte en una meta-metáfora de la enfermedad, y ambas se remiten mutuamente en el sistema de la red de significaciones metafóricas consistentemente propuesta por las autoras de las novelas analizadas. Dado que tanto el cuerpo femenino se metaforiza en enfermedad, como la enfermedad se metaforiza en el cuerpo femenino. Cualquier metáfora con base en el cuerpo humano se funda en las semejanzas funcionales o estructurales que es posible percibir o establecer creativamente con otros “cuerpos” o entidades definidas. De este principio surgió la concepción aristotélica de la construcción metafórica, que como podemos observar subsiste y es tenaz aún en las construcciones metafóricas más complejas y modernas. A partir del cuerpo femenino, la red de significaciones metafóricas se extiende para apuntar a otros cuerpos metafóricos como, la familia y la sociedad, que aparecen más superficiales en los textos pero que configuran una superestructura metafórica de todos los cuerpos o de sus metaforizaciones.

Por otra parte, todo arte requiere fundarse en sus antecesores, no sólo estilísticos sino ideológicos y en este sentido resulta coherente que el arte literario recoja los símbolos del mal y haga eco de ellos a fin de edificar una estructura literaria que reproduzca las antiguas aspiraciones de ordenamiento que enfrentan y derrotan al peligro constante que amenaza a la vida humana. Sin embargo, es posible reconocer variantes no sólo en las mediaciones narrativas que conforman las metáforas-discurso de la enfermedad en las novelas analizadas, sino también en los aspectos del mal o de los símbolos del mal que son destacados en que cada una de ellas con relación a la enfermedad.

Si tomamos como referencia a Frye<sup>14</sup>, es posible observar movimientos centrífugos y centrípetos del sentido de las metáforas-discurso de la enfermedad en cada novela. Dos de ellas construyen un sentido centrífugo eminentemente social, *Nadie me verá llorar* y *Delirio*. Sus metáforas-discurso apuntan a un sentido externo y referencial. En el primer caso, la ciudad corrupta, funge como metáfora espacial del cuerpo social. Esta primera metáfora se fundamenta en la experiencia primordial de todo ser humano, la experiencia del cuerpo. Asimismo, el peligro sobre el cuerpo propio es fundante para realizar cualquier otra asociación, explicación o comprensión de otro peligro. La enfermedad hace patente la fragilidad y lo perecible de la vida. Es el primer ejemplo que tiene un individuo del peligro y de la acechanza de la muerte. A partir de este punto, la persona extenderá su experiencia a todas las otras esferas de la realidad con las que interactúa. Del mismo modo que el cuerpo humano se enajena y corrompe, el cuerpo social se afecta. Mary Douglas en su célebre libro *Purity and Danger (Pureza y peligro 175)* explica esta operación al establecer que «la conciencia privada y el código público de la moral se influyen recíprocamente sin cesar» y que «El cuerpo, tal como hemos tratado de demostrar, ofrece un esquema básico para todo simbolismo. Apenas si hay contaminación que no tenga alguna referencia primordial de origen fisiológico. Como la vida se encuentra en el cuerpo, éste no puede rechazarse de modo absoluto. Y como la vida necesita ser afirmada» (219). El espacio social corrupto necesariamente influye sobre el individuo, lo mismo que la enfermedad, que corrompe al individuo, contagia a la sociedad en su conjunto. *Nadie me verá llorar* presenta una metáfora-discurso de dirección centrífuga, donde lo que se verifica en el individuo enfermo se proyecta al cuerpo social que está simbolizado en la novela por la ciudad, un cuerpo de concreto y piedra, de calles-arterias transitadas por seres enfermos que han de combatirse para la recuperación del sistema social. El manicomio de *La Castañeda* representa el intento por resarcir el tejido social a través del aislamiento y evitar así el

---

<sup>14</sup> «In all literary verbal structures the final direction of meaning is inward. In literature the standards of outward meaning are secondary, for literary works do not pretend to describe or assert, and hence are not true, not false, and yet not tautological either, or at least not in the sense in which such a statement as “the good is better than the bad” is tautological. Literary meaning may best be described, perhaps as hypothetical [...]» (Frye, p. 74)

contagio del mal. La “suciedad” según el antropólogo Lord Chesterfield fue en realidad la conceptualización eficiente de aquello que está fuera de lugar, en desorden o que es inclasificable o ambiguo. Esto implicaba, desde luego, que la organización social reconociera de antemano un conjunto de relaciones ordenadas entre los individuos y los poderes sobrenaturales que la conformaban, así como un estado de orden que debía ser preservado. Con base en esto, la “suciedad” es el compendio metafórico de todos los eventos que enturbian, manchan, contradicen o de alguna manera confunden las clasificaciones u ordenamientos aceptados. En otras palabras, se ha incurrido en la violación al orden preestablecido (Douglas; *Implicit Meanings* 50-1). Traducción mía)<sup>15</sup>. La enfermedad es uno de los eventos que con mayor claridad alteran el orden público y privado. En ese sentido, la superposición de los sistemas conceptuales de lo limpio y lo sucio aluden a una evidente superposición con lo sano y lo enfermo, lo ordenado y lo caótico en *Nadie me verá llorar*.

En menor medida, la metáfora-discurso de la enfermedad de *Nadie me verá llorar* también muestra un movimiento centrípeto donde cuerpo social contagia al individuo. Un ambiente social enfermo contagia por contacto, de ahí que la única recuperación posible del sistema recaiga sobre medidas de aislamiento o confinamiento de las células enfermas del cuerpo social en un manicomio. Sin embargo, el movimiento centrífugo es el que domina el discurso, en gran medida por la preocupación referencial de la autora y la somera exploración del interior del personaje, que queda un tanto suspendida en favor de otros aspectos.

En *Delirio* también es posible advertir el movimiento centrífugo de la metáfora-discurso de la enfermedad que al igual que *Nadie me verá llorar* apunta al cuerpo social a través de la metáfora original del cuerpo o la mente corruptos en el individuo. Sin embargo, en *Delirio* se encuentra otra especificidad, porque existe otro cuerpo que también se ve afectado por el proceso de enfermedad, la familia. Nuevamente, la conciencia privada, en este caso la familiar, afecta a la del individuo –en cuerpo y mente– y al código moral

---

<sup>15</sup> Lord Chesterfield defined dirt as matter out of place. This implies only two conditions, a set of ordered relations and a contravention of that order. Thus the idea of dirt implies a structure of chaos. For us dirt is a kind of compendium category for all events that blur, smudge, contradict or otherwise confused accepted classifications. The underlying feeling is that a system of values which is habitually expressed in a given arrangement of things has been violated. (pp. 50-1)

social. Hallamos tres cuerpos metafóricos enfermos que se contagian mutuamente sin cesar. Uno engendra la enfermedad de los otros que la devuelven o la reflejan. El movimiento centrífugo de la metáfora-discurso apunta a la nación colombiana y a las familias en las que se funda el sistema-nación.

La corrupción de la familia implica un nivel intermedio entre el individuo y la sociedad. En *Delirio* es este nivel donde se gestan las metáforas de la enfermedad que se proyectan centrífugamente hacia el cuerpo social y hacia los individuos. Sin embargo, como ya hemos señalado, las metáforas no actúan aisladas sino en un complejo diafórico de redes de significados por lo que parece una contradicción pensar en una sociedad enferma que sólo incluya individuos sanos como es igualmente imposible un individuo enfermo en una sociedad sana, por lo que a fin de evitar los contagios, los focos de infección, que normalmente recaen en los individuos, estos deben ser aislados. El aislamiento puede ser real, simbólico y/o metafórico, éste último es posible a través de la enfermedad mental que conduce a un estado en el que el individuo está objetivamente presente y metafóricamente ausente. Tanto *Delirio* como *Nadie me verá llorar* insisten sobre estos aspectos, principalmente en el de la reconciliación imposible, es decir, el símbolo de la condenación, y cuando el individuo está imposibilitado de recuperar su espacio saludable en el tejido social debe abandonarlo. La protagonista en *Delirio*, Agustina, su hermano Bichi y la tía Sofi son los individuos enfermos al no poderse adaptar al “estado saludable” del sistema familiar que promueven los otros Londoño. Por supuesto, es Agustina quien con mayor gravedad confirma este estado falto de gracia y su autoexilio metafórico se representa a través de la enfermedad mental. La metáfora-discurso de la enfermedad en *Delirio* muestra movimientos más equilibrados entre los cuerpos enfermos involucrados aunque se puede apreciar un importante parecido con la metáfora-discurso fuertemente centrífuga de *Nadie me verá llorar*. Ambas novelas construyen a través de sus respectivas metáforas-discurso de la enfermedad *Gestalt* experienciales que no se limitan a la enfermedad propiamente, sino que apuntan al problema filosófico del mal que se manifiesta en todas las esferas de la realidad humana y es como una enfermedad. Destaca por ejemplo, el registro político al que apunta el sentido de la metáfora-discurso de la enfermedad en cada novela porque en

ambos casos la vida de los personajes está regida directa o indirectamente por medio de las políticas sociales de cada nación y la forma en la que éstas lidian con los individuos “enfermos” metafórica o literalmente. A estas políticas se deben añadir aquellas no escritas pero bien conocidas que atañen a la familia.

En contraste con las novelas anteriores, *El camino de Santiago* elabora una metáfora-discurso de la enfermedad con un sentido eminentemente centrípeto, donde la fuerza corruptora de la enfermedad invade, ocupa y aniquila el cuerpo, la conciencia y el alma del individuo. La metáfora-discurso de la enfermedad ahonda en las profundidades de la protagonista escindida y deja en un segundo plano los aspectos de referencialidad que las otras novelas privilegiaron. Este movimiento centrípeto recrea los espacios de lo psicológico y lo onírico y se distancia de los significados y sentidos de la metáfora-discurso de la enfermedad de las otras dos novelas. En este caso, la experiencia del individuo corporal o emocional en relación a su cuerpo antecede cualquier experiencia cultural o social. La experiencia interna individual adquiere primacía y norma, traduce o interpreta toda experiencia externa. La enfermedad opera como la vía del proceso de percepción de cualquier otra experiencia y por supuesto, como su patrón organizador, de tal suerte que toda percepción se verá trastornada por la mente y el espíritu igualmente trastornados. Esta visión difiere radicalmente de la de las otras dos novelas porque no ubica fuera del individuo el origen de la corrupción provocada por la enfermedad. Es el individuo, en este caso la protagonista, quien no encaja en los patrones organizativos de la sociedad humana, el origen del mal radica en ella y esta imposibilidad la lleva a la ambigüedad que es, como lo señaló Foucault en *Historia de la Locura*, un patrón en sí mismo imposible de organizar. El hombre organiza su experiencia y se organiza a sí mismo, adquiere un lugar y una función en la sociedad. Ésta es intolerante con las indefiniciones, con el desorden de cualquier índole y por esta razón la protagonista quedará definitivamente excluida literal y metafóricamente. Douglas expresa esta condición de intolerancia hacia el individuo ambiguo que se manifiesta en todas las culturas diciendo: «Cultural

intolerance of ambiguity is expressed by avoidance, by discrimination, and by pressure to conform» (*Implicit Meanings* 53)<sup>16</sup>.

Gracias a esta última aproximación hermenéutica sobre las metáforas-discurso de la enfermedad de las tres novelas analizadas es posible percatarse de que éstas producen significados y sentidos que se proyectan más allá de los directamente imputables a la enfermedad misma y que emplean de distintas maneras la metaforización sobre el cuerpo corrupto del individuo, el de la familia y el de la sociedad. Comparto la afirmación de Douglas cuando dice que «Así como es verdad que todo puede simbolizar al cuerpo, asimismo es verdad (y en mayor medida por la misma razón) que el cuerpo puede simbolizar todo lo demás» (*Purity and Danger* 165). Recordemos la cercanía conceptual entre símbolo y metáfora apuntada por Fernández<sup>17</sup>

¿Por qué son necesarias las metáforas de la enfermedad? ¿Qué aportan a los sistemas culturales? Estas reflexiones nos permiten considerar la metáfora-discurso de cada novela como una figura metafórica donde el cuerpo literario recrea el cuerpo social, familiar o individual como un sistema surcado por complejas relaciones de tensión entre todos sus actores. Complejo simbólico-metafórico que connota en diferentes niveles de significación/sentido la experiencia humana real, metafórica y simbólica. Es posible afirmar esto porque sabemos que la experiencia humana siempre será mediatizada por los símbolos que la organizan y la vuelven inteligible. De esta misma manera, una obra literaria es un intento de organización inteligible, metafórica y simbólica de la experiencia humana.

Consideramos que las metáforas de la enfermedad son útiles para el reforzamiento de las estructuras sociales en la medida en la que combaten los estados indeseables, inclasificables, ambiguos o insólitos del individuo o de la sociedad. Este reconocimiento es claramente elaborado en cada una de las metáforas-discursos de las tres novelas analizadas. Cada una muestra una visión peculiar sobre ciertos estados

---

<sup>16</sup> La intolerancia cultural a la ambigüedad se expresa como evasión, como discriminación, y como presión para integrarse. (p. 53)

<sup>17</sup> *Supra.* p. 150

anormales. No obstante, el combate de éstos no es novedoso porque recurre a las mismas estrategias arraigadas en la cultura ancestral. Creemos que esto se debe a que la noción de orden-salud es muy persistente y tanto el autor como el lector rechazarían modelos radicalmente distintos de este estatuto.

### **5.7. La integración metafórica de la idea del mal en el discurso literario.**

Toda estructura literaria, como lo señala Frye, implica de alguna manera una relación de referencialidad que se complejiza en la medida que dicha estructura trata de integrar coherentemente los aspectos contradictorios y ambiguos que sabemos que existen en los sistemas sociales reales. Es claro, que la metáfora ofrece a la posibilidad de integrar estos elementos en una estructura literaria organizada. El mal, el peligro o la enfermedad son algunos de estos elementos contradictorios o insólitos.

Los estudiosos del mal, entre ellos Paul Ricoeur y Mircea Eliade, han reconocido el tratamiento del mal en diversos niveles del discurso. En el nivel mítico, el mal deriva de una concepción de lo Sagrado y posee por lo tanto un lado oscuro y otro luminoso. Esta ambivalencia fue recogida en los mitos de origen del hombre, donde se advierte su condición miserable (Ricoeur, Paul; *El mal. Un desafío a la filosofía y la teología* 29). Posteriormente, Ricoeur habla de un estadio de la sabiduría del discurso sobre el mal. En este momento, se reconoció que el mito no daba explicación a los sufrientes por causa del mal. El mito se limitaba al orden y dejaba sin respuesta la lamentación provocada por el sufrimiento. La respuesta que propuso el estadio de la sabiduría fue un principio de retribución que afirmaba que «todo sufrimiento es merecido pues constituye el castigo por un pecado individual o colectivo, conocido o desconocido [...] convirtiendo el orden entero de las cosas [propuesto en el mito] en un orden moral» (32). Sin embargo, este enfoque también dejaba sin respuesta y sin consuelo a los sufrientes inocentes. Por último, Ricoeur habla de un tercer estadio, el de la gnosis y de la gnosis antignóstica, que concibe la lucha sin tregua de las fuerzas del bien contra las fuerzas del mal, y que toma la idea agustiniana de que todas las figuras del mal son agrupables bajo un principio del mal que implica una «distancia óptica entre el creador y la criatura, el cual permite hablar de la

deficiencia de lo creado en cuanto tal; esta deficiencia vuelve comprensible el hecho de que las criaturas dotadas de libre elección pueden *declinar* lejos de Dios e *inclinarse* hacia lo que tiene menos ser, hacia la nada» (36-7). De esta manera, se reconoce la potencia del mal y la impotencia del hombre frente a él debido a la aceptación de la coexistencia del mal y del bien. Para Ricoeur esto constituye una forma racionalizada del mito que reproduce su forma discursiva (39).

El último discurso sobre el mal corresponde, según Ricoeur, al estadio de la *Teodicea*. El discurso es dominado por la *Teodicea* de Leibniz que considera al mal metafísico como «defecto ineluctable de todo ser creado, si es verdad que Dios no podría crear a otro Dios— todas las formas del mal, y no solamente el que posee carácter moral (como en la tradición agustiniana), sino también el sufrimiento y la muerte» (41-2). Sin embargo, la noción de la *Teodicea* pretende establecer un balance entre los bienes y los males del mundo que tampoco consigue proporcionar consuelo a los males y dolores que sufren los individuos sin ninguna aparente compensación. Kant concluye la derrota de la *Teodicea* cuando afirma que:

El principio del mal no es de ninguna manera un origen, en el sentido temporal del término: es solamente la máxima suprema que sirve de fundamento subjetivo último a todas las máximas malas de nuestro libre albedrío; esta máxima suprema funda la propensión (*Hang*) al mal en el conjunto del género humano, [...] en contra de la predisposición (*Anlage*) al bien, constitutiva de la voluntad buena. Pero la razón de ser de ese mal radical es “inescrutable” (*unerforschbar*). (47)

A partir de Kant surgirán otros discursos del idealismo alemán (Fichte, Schelling, Hegel, Hamann, Jacobi y Novalis). Hegel será fundamental al considerar en el pensamiento dialéctico la negatividad. Piensa que es precisamente la negatividad la que obliga a cada figura del Espíritu a convertirse en su contrario. Este enfoque discursivo presenta la dialéctica que hace coincidir lo trágico y lo lógico «algo tiene que morir para que nazca otra cosa más grande» (48). Hegel se anticipa a la *Genealogía de la moral* de Nietzsche y sostiene,

retomando a San Pablo, que la justificación nace de la destrucción del juicio condenatorio. Sin embargo, la disociación entre el consuelo y el sufrimiento se mantienen.

El último estadio del discurso del mal, que Ricoeur considera en su estudio, de la dialéctica fracturada, corresponde a Karl Barth quien en su artículo *Dios y la nada (Gott und das Nichtige)* habla de una teología “fracturada” que ha renunciado a «la totalización sistemática, puede aventurarse por el peligroso camino de *pensar el mal*» (53). La teología a la que se refiere Barth reconoce al mal como una

Realidad inconciliable con la realidad de Dios y con la bondad de la creación. Barth reserva para esta realidad el término *das Nichtige*, con el fin de distinguirla radicalmente del costado negativo de la experiencia humana, el único que Leibniz y Hegel toman en cuenta. Es necesario pensar una nada hostil a Dios, una nada no sólo de deficiencia y privación, sino también de corrupción y destrucción. De este modo se hace justicia no sólo a la intuición de Kant con respecto al carácter inescrutable del mal moral, entendido como mal radical, sino también a la protesta del sufrimiento humano que no acepta dejarse incluir en el ciclo del mal moral a título de retribución, ni tampoco dejarse enrolar bajo el estandarte de la providencia, otro nombre de la bondad de la creación (53-4)

Ricoeur opina que las proposiciones de Barth pueden leerse, según la lógica kierkgaardiana, como una paradoja y de esta manera evitar la necesidad de conciliación. Para nosotros, el recorrido histórico del discurso del mal pone en evidencia el carácter aporético del pensamiento sobre el mal. Asimismo, esta confirmación permite comprender cómo el discurso del mal será siempre paradójico y que mostrará la constante tensión entre el bien y el mal, no pudiendo prescindir de ninguna de las partes. La metáfora-discurso de la experiencia del mal requiere también ser efectiva en este sentido. El mal o la enfermedad no pueden abarcarlo todo, pero el bien tampoco. La coexistencia tensional de ambos elementos deberá estar presente en cualquier representación metafórica del mal. En las tres novelas podemos observar los diferentes estados tensionales que implica el desafío de la representación tensional del mal y el bien. Sin embargo, es

pertinente otorgar atención especial a la propuesta metafórica de *El camino de Santiago* porque en ella se representa con mayor eficacia el estado tensional de coexistencia entre el bien y el mal. El (los) personaje(s) enfermo(s) metaforiza(n) una dualidad consustancial que se aproxima con bastante fidelidad a la elaboración del discurso del mal en el pensamiento occidental. La aparente paradoja del ser escindido y no obstante complementario funciona a la vez como una aporía del mal que proyecta simultáneamente la imagen de lo sano y lo enfermo, lo bueno y lo malo, lo ordenado y lo caótico. Las estrategias de las otras novelas no son tan audaces en este sentido y emplean esquemas más familiares o reconocibles en la cultura. Incluso el hecho de que Laurent Kullick introduzca ciertas desviaciones fantásticas sobre el viaje interno de la protagonista ayuda a reiterar la idea del bien o del mal vueltos sobre sí mismos, metáfora-discurso de la enfermedad que no hallamos en las otras novelas.

Por otra parte, debemos atender a que la enfermedad como metáfora del mal siempre se expresa en una aproximación y alejamiento oscilantes del bien. En otras palabras, sería imposible concebir una metáfora de la enfermedad que no incluyese a sus antagónicos conceptuales y simbólicos en tensión permanente. El carácter oscilante del bien que está pero que puede perderse o del mal que ataca o retrocede está presente en las tres novelas, y ello es natural porque la sociedad comprende que el mal es ineluctable pero paradójicamente combatible. El mal ofrece treguas como las que obtienen las protagonistas de las tres novelas que aunque gozan de triunfos temporales son finalmente derrotadas. No obstante, lo más importante es la lucha en sí misma que se despliega contra el mal, de alguna manera una lucha trágica como lo consideraron los idealistas alemanes pero una batalla que debe ser librada. Este enfrentamiento, destinado al fracaso, adquiere dimensiones épicas e incluso míticas, cuando las fuerzas que se enfrentan son notoriamente desiguales. Una batalla entre David y Goliath. Por esta razón consideramos que toda obra literaria que aborda este tema y que produce metáforas-discurso de la enfermedad o del mal estará de alguna manera realizando una reconfiguración mítica. Parece que las sociedades modernas requieren elaborar sus propios mitos o bien, reelaborar los antiguos. La pregunta es si puede una obra literaria reelaborar estos relatos míticos y en cierta

medida crear un sistema mítico moderno sobre aquellos temas, como el mal o la enfermedad, que se mantienen en la ambigüedad. Mircea Eliade considera que:

Los mitos relatan no sólo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas (*Mito y realidad* 17)

Estas aseveraciones sobre el carácter mítico de una obra literaria pudieran parecer aventuradas y quizás sería más pertinente reformular la pregunta anterior: ¿cómo sobrevive el mito en una obra literaria? En este caso resulta posible afirmar que sobrevive en el sustrato simbólico que nutre el lenguaje esencialmente metafórico de la literatura, y que en su composición general nos revela un relato que sin ser un mito de alguna manera recrea la composición de su trama. Podemos observar, por ejemplo, cómo las tres novelas estudiadas muestran un estado ordenado o desordenado de las cosas, las mentes, las personas, las familias o las sociedades. Las novelas, *Nadie me verá llorar* y *Delirio*, aluden a un orden metafórico fundamentalmente político, mientras *El camino de Santiago* se finca en la subjetividad. El mal que la enfermedad metaforiza es el desorden que ataca a cualquiera de los ámbitos citados y en ese sentido las tres novelas no se alejan esencialmente de las nociones básicas del mito antiguo. Esta característica pudiera también permitir al lector un reconocimiento inmediato que facilite el desarrollo de metáforas más complicadas o innovadoras sobre el desorden, la corrupción, la enfermedad o el mal. Pensar en formas distintas para reformular el problema de la enfermedad no parece sencillo sin caer en el riesgo de la falta de inteligibilidad de la propuesta metafórica. Este punto queda por lo tanto pendiente de resolución, en todo caso la posibilidad de desarrollar metáforas más complejas o alejadas de los patrones culturales tradicionales tiene mucho que ver con el desarrollo de los discursos que sobre la enfermedad se elaboran en la filosofía, la medicina, la religión, entre otros, y esto hace patente que las metáforas-discurso literarias de la enfermedad no se generan aisladas de otros discursos sino que forman parte de un extenso sistema de redes discursivas que abarcan todos los ámbitos de la vida

humana. La metáfora es el vehículo por el cual la cultura mediatiza los significados y sentidos pasados y actuales, así como sus significados y sentidos posibles.

### **5.8 Conclusión: Hacia una teoría integral de la metáfora-discurso.**

Con base en los estudios de Paul Ricoeur, no sólo en *La metáfora viva* sino a través de los muchos trabajos que conforman sus investigaciones sobre el lenguaje y la obra de arte literaria, hemos podido integrar una teoría que intenta explicar la forma en la que todos los elementos de la configuración de una obra literaria narrativa intervienen en la generación de una metáfora-discurso.

Partimos de la idea central de Ricoeur que reconoce que el fenómeno de la metáfora se manifiesta en las unidades de significación de distinta extensión (palabra, frase y discurso) y que en todas ellas conserva su cualidad de comunicar un significado en términos de otro significante, o bien, una experiencia en términos de otra con mayor vivacidad y concisión que el lenguaje literal y directo al tiempo que provee de una redescipción de la realidad y aporta una forma de conocimiento poética a través de una denotación de segundo grado. Gracias a Ricoeur pudimos reconocer que en cada tipo de estructura sintáctico-semántica de significación, el proceso de generación de un significado metafórico estaba sujeto a una funcionalidad particular y que adquiriría matices o fórmulas propias de cada caso. Así, pues, la metáfora-frase depende de las operaciones de translación y superposición de significados que la estructura sintáctica propia del enunciado permite. Esto dio lugar al comentario de Ricoeur en relación a las teorías de Richards y Black quienes definieron este procedimiento mediante los esquemas foco/marco y dato/vehículo respectivamente y que con ello aportaron un esquema concreto para el estudio de la metáfora en la frase. A partir de ellos, Ricoeur postula la idea de la generación de una forma de la metáfora en el discurso. A partir de esta idea hemos postulado la noción de metáfora-discurso que a semejanza de la metáfora-frase designa una operación por medio de la cual se genera un significado metafórico a través de una configuración narrativa. Esta propuesta

tiene su fundamento la estructura organizativa que Ricoeur denominó “red de enunciados metafóricos” o “red de metáforas” presente en un discurso:

La red engendra lo que llamamos metáforas de raíz, metáforas que, por un lado, tienen en poder de unir las metáforas parciales obtenidas de los diversos campos de la experiencia y en esa forma. De asegurarles un cierto equilibrio. Por otro lado, tienen la habilidad de engendrar una diversidad conceptual, quiero decir, un número ilimitado de interpretaciones potenciales en el nivel conceptual [...] Las metáforas raíz se reúnen y se dispersan. Reúnen imágenes subordinadas y esparcen conceptos en un nivel más elevado. Son metáforas dominantes, capaces de engendrar y organizar una red que sirve como emplame entre el nivel simbólico, con su lenta evolución, y el más volátil nivel metafórico (*Teoría de la interpretación* 77)

Nosotros nos fundamentamos en esta propuesta para desarrollar una teoría más amplia sobre la forma en que se configura y comprende la noción de metáfora-discurso para el texto literario narrativo. Tomamos, asimismo, otras dos consideraciones expuestas por Ricoeur. La primera que el discurso narrativo contiene especificidades que están determinadas por su género. Éstas son las que organizan todos los elementos que estructuran y jerarquizan los elementos de significado en un texto narrativo. La segunda, que para concretizar el significado de una obra literaria narrativa es preciso recurrir a un esfuerzo de comprensión, mientras que para determinar su sentido es necesario interpretar, es decir, realizar un proceso de orden hermenéutico que conduzca a la apropiación y a la reflexión.

De esta manera, postulamos una teoría sobre la configuración, comprensión e interpretación de la metáfora-discurso que parte de la existencia de una estructura que organiza los significados, literales o simbólicos, integrados y organizados en una obra literaria narrativa. Esta concepción está adaptada de la definición original de Ricoeur denominada “red metafórica” o “red de enunciados metafóricos”. Empleamos el término *red* como un conjunto de elementos organizados para un determinado fin, en este caso, comunicativo. Por lo que la red metafórica fue considerada en este estudio como el conjunto de los

significados metafóricos organizados en y mediante una estructura narrativa con base en una relación interna de semejanza. Estos significados metafóricos son el resultado de la tensión semántica entre las interpretaciones de los sistemas conceptuales literales y simbólicos presentes en la obra.

El papel de las estructuras narrativas como organizadoras y generadoras de significados y sentidos parte también de las propuestas elaboradas por Paul Ricoeur en *Tiempo y Narratividad I* donde señala que la construcción del *mythos* (trama) sobre la *mimesis* en la composición del poema trágico logra el triunfo de la concordancia sobre la discordancia, reconociendo el lazo indisoluble entre ambas partes así como su poder significador. *Mythos*, entendido como estructura narrativa y *mimesis*, entendida como colección de eventos con valor semántico, se articulan en la composición de la obra narrativa. El *mythos* coloca en tensión los valores semánticos representados por la *mimesis* integrada por las representaciones de los acontecimientos de los sistemas conceptuales literales y simbólicos. Esto da lugar al surgimiento de un significado y sentido metafóricos. Por lo que en este trabajo hemos considerado a la configuración del (*mimesis-mythos*) como la arena donde tienen lugar los movimientos de cambio e innovación semánticos (epífora y diáfora), de translación, superposición y yuxtaposición. La metáfora-discurso produce nuevos significados que redefinen los paradigmas culturales y modifican la conceptualización de las experiencias del ser humano, de acuerdo con Ricoeur, este nuevo significado sólo puede ser comprendido mediante un esfuerzo hermenéutico de interpretación, apropiación y autorreflexión; explicación y comprensión.

Por último, también acudimos a Ricoeur para identificar el sistema simbólico del mal dominante en nuestra cultura que nos permitió reconocer los campos semánticos y conceptuales entre los cuales, por una relación de semejanza percibida o creada, se realizan los intercambios, superposiciones, translaciones semánticos entre el fenómeno de la enfermedad y la conceptualización del mal que logran en la interacción de la estructura narrativa (*mimesis-mythos*) la emergencia de una significación/sentido metafórico original donde una experiencia o fenómeno es comprendido en términos de otro con el que guarda una relación interna de semejanza, en otras palabras, una metáfora-discurso de la enfermedad como mal.

Este trabajo, sin embargo, es tan sólo una limitada aproximación al fenómeno general de la metáfora-discurso y a la complejidad de su funcionamiento. La teoría que hemos expuesto es el producto de la extensa labor de interpretación de Paul Ricoeur quien es su obra logra la concordancia de los puntos de vista aparentemente discordantes sobre la metáfora de todos los estudios que le anteceden. Para cerrar nuestro trabajo deseamos recuperar un comentario de Ricoeur sobre el poder de la metáfora para describir y redescubrir la realidad a través del discurso ficcional. En él alude al impacto y la relevancia que las obras literarias tienen en nuestra concepción individual y colectiva del mundo a pesar de ser, o precisamente por ser, esencialmente ficcionales:

Diré que, para mí, el mundo es el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han gustado. Comprender estos textos es interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que, de un simple entorno (*Umwelt*), hacen un mundo (*Welt*). En efecto, a las obras de ficción debemos en gran parte la ampliación de nuestro horizonte de existencia. (*Tiempo y Narración I*, 152).

## Bibliografía.

- Aristóteles. *Poétique*, trad. fr. Hardy, París: Belles Lettres, 1961.
- . *Poética*, trad. Ángel Capelletti, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1990.
- Barthes, Roland. *Introduction à la l'analyse structurale des récits*. París: Communications 8, 1966.
- Beardsley, Monroe C. *Aesthetics*. Nueva York: Harcourt, 1958.
- . *Metaphor en Encyclopaedia of Philosophy*. Nueva York: MacMillan, 1967.
- . “The Metaphorical Twist” en *Philosophy and Pheanomenological Research*, 22 de marzo de 1962. 293-307.
- Benveniste, Emile. “La forme et le sens dans le langage” en *Le Langage. Actes du XIIIe Congress des Sociétés de philosophie de langue française*. Neuchâtel: La Bacconière, 1967.
- . *Problemas de lingüística general*. Trad. México: 1971.
- . *Problèmes de linguistique générale I*, París: Gallimard, 1966.
- Berggren, Douglas. “The use and abuse of Metaphor” en *Review of Metaphysics* 16: 1962.
- Black, Max. *Models and Metaphors*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.
- Calasso, Roberto. “Mito” en *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*. Trad. Eduardo Rabasa Salinas, México, Noviembre 2006, Número 431.
- Cassirer, Ernest. *La Philosophie des formes symboliques*. t. I. Le Langage; cap. 5.
- Cohen, Jean. *Structure du langage poétique*. París: Flammarion, 1966.
- Douglas, Mary. *Implicit Meanings. Essays in anthropology*. London & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- . *Pureza y peligro*. Trad. Edison Simons. España: Siglo XXI, 1973.
- Dufrenne, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Tomo II. París: 1953.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Trad. Carmen Castro. España: Taurus, 1999.
- . *Le sacré et le profane*. París: Gallimard, 2007.

- . *Images et symbols*. París: Gallimard, 2007.
- . *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Labor, 1992.
- Esnault, Gaston. *L'imagination populaire, metaphors occidentales*. París: 1925.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Introducción por Gérard Genette: *La rhétorique des figures*. París: Flammarion, 1968.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. I Col. Breviarios, México: FCE, 1999.
- . *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. II Col. Breviarios, México: FCE, 1999.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. 3 vols., Madrid: Alianza, 1978.
- . *Tótem y tabú*. Biblioteca Freud. Madrid: Alianza, 2000.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press and Oxford, 1990.
- Frege, Gottlob. *On sense and reference*. Oxford: Blackwell, 1952.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Parte III. Trad. Verdad y Método, Salamanca: Sígueme, 1977.
- Genette, G. *Figures I*. París: Du Senil, 1966.
- Glancey, Jonathan. *The Story of Architecture*. New York: Dorling Kindersley Publishing, 2000.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art, an Approach to a theory of Symbols*. Indianapolis: 1968.
- . *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix-Barral, 1974.
- Granger, G.G. *Essai de une philosophie du style*. París: 1968.
- Greimas, A.J. *Du sens. Essais sémantiques*, París: Seuil, 1970.
- . *Sémantique structurale, Recherche de méthode*. París: Larousse, 1966.
- Grupo  $\mu$ : Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.M, P. Minguet, et. al. *Rhétorique générale*. París: Centro de estudios poéticos, Universidad de Lieja, 1970.
- Gumpel, Liselotte. *Metaphor Reexamined: A Non-Aristotelian Perspective*. USA: Indiana University Press-Bloomington, 1984

- Hayden, Deborah. "La sífilis, forjadora de nuestra historia". 14 de mayo de 2006.  
<http://messerto.blogspot.com/2006/02/sifilis-forjadora-de-nuestra-historia.html>.
- Henle, Paul. "Metaphor", en P.Henle (ed.). *Language, Thought and Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958.
- Hesse, Mary. *Models and Analogies in Science*, Indiana: University of Notre Dame Press, 1966.
- Hester, Marcus B. *The Meaning of Poetic Metaphor*. La Haya: Mouton, 1967.
- Hirsch, E.D. *Validity in Interpretation*. Londres: New Haven, 1967, 1969
- Jakobson, R. *La Linguistique*. La Haya-París: Mouton-Unesco, 1970.
- Kant, Emmanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1978.
- Konrad, Hedwig. *Étude sur la métaphore*. París: Lavergne, 1939.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press, 2003.
- Laurent Kullick, Patricia. *El camino de Santiago*. México: Conaculta, 2000.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1985.
- . *Semántique de la métaphore et de la métonymie*. París: Larousse, 1973.
- Moulthrop, Stuart. "Rizoma y resistencia" en *Teoría del hipertexto*. George P.Landow (comp.) Barcelona: Paidós, 1997.
- Pepper C. Stephen. *Worlds Hypotheses*. California: 1942.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 2002.
- Prieto y Ch. Muller. *Statistique et Analyse linguistique*. Strasburgo: 1966.
- Richards, I.A. *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford: Oxford Press, 1936.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. México: Alfaguara, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Ensayos de Hermenéutica II. Trad. Pablo Corona. México: FCE, 2002.
- . *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

- . *Finitud y culpabilidad*. Trad. Cristina de Perreti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni. Madrid: Trotta, 2004.
- . *Freud: una interpretación de la cultura*. Trad. Armando Suárez. México: Siglo XXI, 1999.
- . *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira, Madrid: Cristiandad-Trotta, 2001.
- . *La métaphore vive*. París: Du Seuil, 1975.
- . *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI, 1999.
- . *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. España: Siglo XXI, 1998.
- Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets, 2003.
- Rodríguez M., Beatriz. *La femineidad y sus metáforas*. Argentina: Lugar Editorial, 2005.
- Ryle, Gilbert. *The concept of Mind*. London: Hutchinson, 1949.
- Saussure, F. *Cours de Linguistique générale*. París: Payot, 1972.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. España: Muchnik Editores, 1980.
- . *El sida y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. España: Muchnik Editores, 1989.
- Strawson, P.F. *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*. London: Methuen, 1959.
- Trier, Joseph. *Deutsche Bedeutungsforschung, en Germanische Philologie: Ergebnisse und Aufgaben*. Heidelberg: Hom.O.Behaghel, 1934.
- . *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Der Geschichte eines sprachlichen Feldes, I: Von den Anfängen bis zum Beginn des 13.Jh.* Heidelberg: 1931
- Todorov, Tzvetan. *Literatura y significación*. Barcelona: Siglo XXI, 1971.
- . *Littérature et signification*. París: Larousse, 1967.
- Turbayne, Colin Murray. *The myth of metaphor*. EUA: Yale University Press, 1962.
- Ullman, S. *The Principles of Semantics*. Glasgow-Oxford: Jackson, 1951
- . *Semantics. An Introduction to Science of Meaning*. Oxford: Blackwell, 1962.
- . *Significado y estilo*. Madrid: Aguilar, 1978.

Wheelwright, Philip. *The Burning Fountain*. Ed. Revisada. EUA: Indiana University Press, 1968.

———. *Metaphor and Reality*. EUA: Indiana University Press, 1962.

Wellek, R. y A. Warren. *Theory of Literature*. New York: 1949.

Wimsatt, W.K y M. Beardsley, *The Verbal Icon*. Kentucky: 1954.

Wittgenstein, L. *Investigations Philosophics*. Nueva York: MacMillan, 1953.

———. *Philosophical Investigations*. New York: MacMillan, 1953.

———. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Fr. París: Gallimard, 1972.

“Xacobeo. Guía del peregrino” 15 de junio de 2005. <http://www.xacobeo.es/comezo>