

La metáfora: transformación y cambio de escenario a partir de su proceso redescriptivo (II)¹.

The metaphor: transformation and change of scenery from its re-descriptive process (II).

Juan Edilberto Rendón Ángel²

Resumen

Este artículo sigue la noción de ubicuidad del lenguaje para proponer la metáfora como su mecanismo de renovación redescriptiva, comenzando con una crítica a su papel como simple figura literaria y llevando su influencia semántica hasta el punto de convertirla en la fuerza que permite la apertura hermenéutica entre las obras arte, particularmente las producidas por la literatura, y sus lectores, gracias a una relación peculiar que los involucra y hace posible que modifiquen el complejo tejido de palabras que los lectores son al vitalizar las obras ampliando su horizonte hermenéutico y dándoles la posibilidad de que también hagan una obra de arte de su identidad al lograr un estilo original. La metáfora es, entonces, el estímulo que permite toda renovación y cambio de perspectiva en todas las regiones del lenguaje, desde las certezas científicas más fuertes hasta los estados de ánimo poéticos más pasajeros.

Palabras claves: metáfora, redescripción, literatura, hermenéutica, identidad personal.

Abstract

This article follows the notion of ubiquity of language to propose the metaphor like its mechanism of re-descriptive renovation, beginning with a critique of its role as a mere literary figure and leading its semantic influence to the point where it became the force that allows the opening of hermeneutics between art works, particularly those produced by literature and its

¹Segunda entrega del artículo derivado del proyecto: "La identidad en re-construcción: Implicaciones y consecuencias de la relación del propio-yo con la literatura", asesorado por el Ph.D José Olimpo Suárez Molano, Maestría en Filosofía Contemporánea, 2009.

² Magíster en Filosofía Contemporánea, Filósofo Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

readers, thanks to a special relationship that involves them and makes it possible to modify the complex web of words that readers are when they revitalize the works expanding their hermeneutic horizons and giving them the possibility also to make an art work of their identity to obtain an original style. The metaphor is, then, the stimulus that allows any renovation and change of perspective in all areas of language, from the strongest scientific certainty to the most fleeting poetic moods.

Keywords: metaphor, re-description, literature, hermeneutics, personal identity.

1. Richard Rorty: metáfora, redescrípción y apertura hermenéutica

Desde este momento, el problema del concepto de lo "real" deja ya de ser preocupante: Rorty no lo encuentra relevante. Se puede limitar la franja de lo "literal" entendiéndolo como lo más constante y difícil de modificar —lo que con cierto atrevimiento se podría llamar la "objetividad epistemológica"— al pensamiento científico: ¿no se piensa por ello en revoluciones? ¿No es ese el motivo por el que se tiene tanta confianza en el discurso de la ciencia? Lo novedoso causa pavor hasta el punto de sobredimensionar lo constante, aunque todo científico funge como poeta cuando formula una hipótesis. Así que una hipótesis es un poema al que su autor quiere encontrarle un solo sentido. El poema científico esta condenado a la verificación, a la constatación de si posee algún contenido "real" —sin que interese aquí cómo pueda tal cosa llevarse a cabo—. De acuerdo con lo que se dijo en el apartado anterior, la modélica heurística de la ciencia, cuya obra es la hipótesis, trata de anticipar sus

conclusiones o, al menos, sacar conclusiones que, de acuerdo con las coordenadas contextuales, cumplan con ciertos patrones y se encuentre dentro de cierto cálculos que dan cierto margen para que el resultado esperado varíe.

El tema de la anticipación hipotética como poema científico no es nada aburrido, pero sí demasiado serio para que llame lo suficiente la atención de los filósofos joviales: sólo los poemas con un solo sentido necesitan de un laboratorio, de condiciones ideales o de muestras relevantes. Ricoeur sigue queriendo salvar una forma filosófica de reflexionar que hace pensar así, una parcela exclusiva para esta perspectiva sobre el mundo —o más bien dos, ciencia y filosofía—, y eso no es posible en términos de la ubicuidad del lenguaje. Por eso esta propuesta agradece al agudo filósofo francés la historia de la metáfora que le permitió construir y da un paso más.

Los poemas modélicos agotan la curiosidad muy pronto, así que es en las obras del *mýthos*, del «como-si» y de la relación privada entre obra de arte y espectador —que facilitan la redescrición hermenéutica—, específicamente en la relación de la literatura con su lector, en las que se estará pensando en la escenificación que se propondrá en la carta parte del texto, y que describirá el papel que cumple la metáfora recién descrita de acuerdo con la ubicuidad del lenguaje al lograr despertar el interés, lo que estimula la imaginación y lleva a que esa apertura-a-dos o espacio relacional bipolar modifique el texto que es el lector y amplíe la

gama de significaciones que posee la obra. Así que conviene dedicar una mejor afinación a la noción de metáfora. El propósito o es el de llevarla más allá de la hermenéutica, sino el de afinar su versión rortiana, la que en gran parte es la misma del presente itinerario. Es Rorty el filósofo que ha guiado la lectura de Ricoeur que se hizo en apartado anterior, pero se ha dejado intencionalmente en el trasfondo su influencia —simplemente insistiendo en la ubicuidad del lenguaje— para marcar por contraste los momentos conflictivos y vigorizar las contribuciones del filósofo francés. Conviene ahora tematizar la metáfora en el ámbito exclusivamente neopragmatista a través del estudio del profesor José Olimpo Suárez, lo que servirá para dar mayor fortaleza a la noción recién construida.

El profesor Suárez afirma que la metáfora es la “auténtica fuerza capaz de entretejer las creencias y deseos a partir de su poder de persuasión” (Suárez, 2005: 344). La persuasión se presenta aquí con todos los niveles que se le puedan adjudicar y con todas las consecuencias que pueda llegar a tener: una apuesta hace y un riesgo que está dispuesta a correr la ubicuidad del lenguaje es que la sectorización —o la delimitación parcial y provisional— que este texto le adjudica no está interesada en hacer ningún tipo de valoración en términos de epistemología —y de ahí surgen todas las objeciones que se le hicieron a Ricoeur— ni de moral. No se vaya a pensar que con esto la ubicuidad del lenguaje proponga un irresponsable “todo vale”, tanto en la forma de ver el mundo como en el de dirigir nuestras acciones. Así

como el lenguaje condiciona la forma en que nos expresamos, los usos tradicionales de nuestra propia cultura dictan cómo nos debemos comportar. Que aquí se esté haciendo una atrevida apuesta en favor de la redescrición metafórica no implica en ningún momento la modificación arbitraria o el derrumbamiento de las estructuras heredadas. Lo que se sugiere en todo momento es la provisionalidad, la contingencia de tales estructuras, que están sujetas a cambios y que esos cambios pueden suceder porque hay una modificación azarosa de sus usos que las hacen insuficiente o, lo que sería mucho más grato, que por alguna afortunada casualidad se surgió una forma más agradable de llevar algo a cabo. El cambio no se debe presentar "porque sí", aunque no se le pueda encontrar una mejor justificación que el reconocer que en ciertos momentos se puede mejorar el sistema de signos a través del cual nos tratamos de comunicar evitando al máximo la confusión.

Por tanto, si a la objeción de inmoralidad, la ubicuidad del lenguaje de acuerdo con Rorty acepta un elemento metalingüístico llamado "reducción de la crueldad" —aunque sí conviene advertir que las obras de arte no pueden tener compromisos moralizantes—, en lo que respecta al interés presente, se puede proponer, del lado de la incesante producción de sentido a través de la redescrición, el elemento metalingüístico "aumento de la emotividad" o, para evitar los tintes de mal romanticismo, "estimulación de la capacidad de sorprenderse". Esta propuesta es riesgosa en tanto podría dar motivos para empezar a gestar un nuevo ataque

a la ubicuidad del lenguaje, pues sería sospechoso que admita tantos elementos no lingüísticos.

Sin embargo, esta “emotividad”, esta “capacidad de sorprenderse” —que Ricoeur llama el *mood*— es consecuencia de los acontecimientos metafóricos, es la garantía del éxito del intercambio que permitió el espacio relacional hermenéutico: “La metáfora no posee aquí un significado propio, sino que se presenta como un acontecimiento sorprendente que causa gran admiración y extrañeza, logrando desplazar lo familiar y proponiendo un enfoque no tradicional sobre el mundo. Un vocabulario es nuevo cuando las metáforas que lo constituyen son nuevas y han desplazado a aquellas otras que se habían anquilosado en las tareas de adecuación de la conducta humana a su propio entorno” (Suárez, 2005: 155-6).

El Profesor Suárez va mucho más allá en esta cita en las consecuencias del papel de la metáfora, y conviene insistir de nuevo en que el interés del presente texto lo restringe al acontecimiento hermenéutico que se posibilita por la relación-a-dos entre obra de arte literaria y lector y los efectos que tiene tal relación logra tener en el propio-yo del lector, en el léxico privado que se mantiene en constante actualización y rediseño. Pero conviene volver a citar al profesor Suárez, quien afirma que Rorty propone:

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

Por eso se considera provechoso el itinerario y los virajes que Fernando Vallejo y Paul Ricoeur permitieron hacer en la construcción redescritiva de la metáfora que se ha realizado en el segundo apartado. De hecho, ironía y metáfora son dos nombres para dos momentos diferentes del proceso de redescrición metafórico: la ironía es el talante ironista liberal en su función explicitadora y crítica, en la que se puede pensar como su forma filosófica jovial, mientras que la metáfora es el talante ironista liberal en su función creadora y sugestiva, la que a su vez es su forma poetizadora.

El profesor Suárez apoya esta apreciación cuando afirma que

“mientras la metáfora podría asociarse con la “creación” de nuevos vocabularios o con cambios en los existentes, la ironía estimula, por el contrario, el escepticismo que se debe cultivar con esmero sin caer en el nihilismo [...] Los que uno constituye, el otro lo

8

Citación del artículo: Rendón Ángel, J. (2010). La metáfora: transformación y cambio de escenario a partir de su proceso redescritivo (II). *Revista Psicoespacios*, Vol. 4, N. 5, pp. 2-32. Disponible en <http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

Recibido 14. 07. 2010

Arbitrado 26. 08.2010

Aprobado 25.09.2010

deshace; y es justamente en este juego *dialéctico* de creación-destrucción de léxicos donde se instala el sentido del historicismo rortiano centrado en el lenguaje” (Suárez, 2005: 296).

No es del interés de la presente indagación decidir cuál de los papeles es el más importante, aunque el acercamiento filosófico —debido a las razones que mueven su interés a la problematización que perpetúa la discusión— valore el momento deconstructivo que permite la ironía más que al propositivo a reconstructivo —redescriptivo— de la metáfora. A este respecto, el profesor Suárez afirma que “aunque Rorty parece privilegiar la función de la ironía, no deja naturalmente de reconocer ese *milagro* que representan las tareas de la metáfora” (Suárez, 2005: 296). Y de inmediato cita a Rorty:

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

296. La cita de Rorty es de *Escritos Filosóficos 2* Traducción de Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1993, p. 29).

Por eso no es extraño el empeño de la retórica cosificante que prefiera omitir de entrada el acontecer metafórico, con lo que le niega a este poder redescriptivo el estatus que se le está devolviendo aquí, siguiendo las indicaciones de Ricoeur —a pesar de sí mismo— y de Rorty —quien permite el itinerario porque no está muy interesado en aclarar la noción, por lo que ha propuesto el tema permitiendo aquí su desarrollo.

Pero, con todo lo que se ha dicho, ¿está claro el motivo más importante por el que la metáfora vuelve a adquirir la fuerza que poseyó en la época de los grandes trágicos y cómicos y que se convirtió en patrimonio constitutivo de la creación de obras de arte con apertura-demundo, es decir, generadoras de sentido y de espacio relacional con sus espectadores-hermeneutas? La ubicuidad del lenguaje fue el presupuesto básico de toda la indagación filosófica propuesta hasta aquí, y gracias a él se pudo seguir a Ricoeur en el paso de semántica a hermenéutica y en la ampliación del escenario de un caso metafórico específico a un red contextual metafórica en movimiento, haciendo posible al mismo tiempo hacer la ruptura con el filósofo francés de modo que el valor de su contribución no se viera menguado por el

conflicto inevitable entre las perspectivas. Pero hay todavía algo más importante que la básica ubicuidad lingüística:

¿No es esta cita una garantía para el ejercicio que se propondrá a continuación? ¿Acaso la reificación de algunas metáforas, que se convierten en el “modo auténtico de vivir la realidad”, no avala el recurso a la literatura como potencial fuente de modificación, actualización y originalidad de ese impulso constructivo, es decir, como fuente de redescipción? Por supuesto que el mundo no fue creado de una vez para nosotros, certeza que llena al narrador de Proust de un profundo desasosiego; que, peor aún, heredamos uno que es muy difícil de cambiar, o al menos de modificar, pues aunque el ironista piensa que tal vez nació en la red contextual equivocada, tiene entonces que arreglárselas para tratar de explicitarla, de desvelar las marcas ciegas que lo incomodan o sobre las que tiene el palpito de que se puede operar algún tipo de transformación sobre ellas.

Pero no todo ironista tiene el destino de un reformador. De hecho, esos grandes héroes de la transformación cultural son muy raros, y obedecen más bien a una tradición que hereda el título nobiliario de su fundador original, al primero que se le ocurrió una ligera variante que con el tiempo se convertiría en la gran brecha entre una nueva forma de cultura y aquella con la que rompería y de la que tomaría distancia. Pero el etnocentrismo rortiano no pretende llegar a tales extremos, impensable en la sencilla relación de estímulo que se ha querido

construir: de lo que se trata aquí es de hacer el máximo uso de esta herramienta de renovación para vitalizar el aspecto privado de la red textual que una persona es, respecto al cual existe una inestable franja que comparte con las demás redes textuales que son las otras personas. A éste se le llama texto-sujeto; a aquel, propio-yo, dentro del cual se encuentra el léxico último rortiano junto con un vasto y confuso laberinto de símbolos con los que la persona debe comprometerse, de modo que logre someterlos, sino a todos por lo menos a la mayor parte, a una regla que ella misma logre imponerse y que no tiene los imperativos de ninguna ley: no es otra cosa que lograr crearse a sí mismo a través del modelado de un estilo propio, hacer de su propia vida —que sólo puede hacerse *real* a través de las metáforas, con la realidad del sentido simbólico, quizá comunicable— una obra de arte, sin importar que sea privada, muchas veces incompañable, aunque el éxito de la creación de un estilo suele tener como consecuencia que las otras redes textuales terminen interesándose por entrar en contacto con la que la persona ha sabido construir a partir de sí misma.

Es aquí donde adquiere todo su valor el contacto con las obras de arte en su variante literaria. Como se ha insistido a lo largo de este texto, la redescipción metafórica funciona en todas las regiones del lenguaje, desde el más rígido “literalismo” — en el que no hay mucho que se pueda discutir y en el que se tratan de anticipar todas las interpretaciones— hasta la más ambigua de las poetizaciones, en la que se debe tener cuidado de adjudicar cualquier

Revista Virtual de Ciencias Sociales y Humanas "PSICOESPACIOS"
Vol. 4- N 5/julio-diciembre 2010
<http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

interpretación irresponsable —es decir, relativista, en el sentido del “todo vale”— a una obra cuya apertura permite este juego de ampliación de horizonte hermenéutico; pero su campo de mayor movilidad es este último: involucra a los lectores en la peculiar espacialidad que se abre entre la obra literaria y el lector, y esa zona caótica llamada propio-yo puede seguir su proceso de estimulación y de búsqueda de la creación de sí mismo a través de la construcción de un estilo particular en este escenario especial de mutuo beneficio.

Este parece ser un juego sin reglas, pero la fascinación de las variantes interesantes y novedosas puede imponer una tendencia en la renovación del lenguaje, y en este punto la dimensión del alcance redescriptivo es importante, pues mientras las grandes redescpciones de la cultura no suelen ser rápidas, y requieren a veces de varias generaciones para llegar a realizarse debido a ese componente colectivo al que se refieren y que no es posible cambiar de la noche a la mañana, el caso del propio-yo y de sus preferencias privadas es distinto: una sola vida humana puede cambiar incontables veces en un muy corto período de tiempo. Pero eso no tiene porque extrañar, pues el cambio de escala trae consigo mayor movilidad. Es en este momento íntimo —que compete sólo a cada persona con sus obsesiones, sus gustos, sus deseos, sus pequeñas miserias, sus rencores, sus alegrías y sus aspiraciones de ser feliz, como quiera que esto se resuelva y lo que sea que signifique— en el que se puede proponer la crucial pregunta hermenéutica a la identidad personal: ¿estás en capacidad de hacer de tu

13

Citación del artículo: Rendón Ángel, J. (2010). La metáfora: transformación y cambio de escenario a partir de su proceso redescriptivo (II). *Revista Psicoespacios*, Vol. 4, N. 5, pp. 2-32. Disponible en <http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

Recibido 14. 07. 2010
Arbitrado 26. 08.2010
Aprobado 25.09.2010

propia vida una obra de arte? Los elementos ya están disponibles, y la metáfora es ahora una fuente de verdad como autorrealización artística, no como perfección moral, como erudición o como solidez epistemológica: hacer de la red textual privada una obra de arte consistente gracias al estilo —no a un criterio de verdad o a una regla de comportamiento— es una labor que lleva toda la vida y que tal vez no termina sino con la muerte, en la que las decepciones y las incertidumbres son la constante y los momentos de euforia y de satisfacción la excepción.

Pero no existe otra manera de conseguir que lo propia vida no sea más que una réplica de una “vida adecuada” que se encuentra en alguna parte de una exterioridad indiferente: el propósito es lograr derribar ese ídolo ajeno y entrar en un proceso de permanente reelaboración, no en camino a la perfección sino en camino a lograr un remota pero no imposible comunicabilidad de lo que ha sido del propio proyecto: Jane Austen, Primo Levi, Marcel Proust y Nietzsche —este último de acuerdo con la lectura de Alexander Nehamas— no escaparon a sus épocas ni a sus idiomas y se valieron de los elementos que la tradición les proporcionó. Pero el estilo de cada uno es suyo, de su propio cuño, y su preocupación privada logra convertirse en cierta forma en la preocupación privada de quienes abordan sus obras, o por lo menos en material para tratar de resolver esas preocupaciones, pues son sus obras, en las que expresan su valentía ante la contingencia y el azar, las que importan, no lo que la vida pudo hacerlos sufrir o gozar como criaturas de carne y hueso: ya pertenecen al extenso

Revista Virtual de Ciencias Sociales y Humanas "PSICOESPACIOS"
Vol. 4- N 5/julio-diciembre 2010
<http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

horizonte hermenéutico que, no bastante, sigue dispuesto a ensancharse aún más con toda lectura original que se haga de ellos, pues toda lectura original será al mismo tiempo una redescipción del propio-yo que las proponga: la sola sorpresa que inicial que una obra *me* causa ya *me* ha transformado, pues ha conseguido que la encarne en *mí*: no de otra forma puede hablarse de acontecimiento hermenéutico sino en términos de un clima, una tonalidad y código común que genera esa intimidad vitalizante.

En el siguiente apartado se extraerán algunos ejemplos de otro autor muy sugestivo, en los que el poder de la metáfora logra que en una misma situación narrativa desaparezca la aparente distinción incuestionable entre lo literal y lo simbólico, entre lo indiscutible y lo ambiguo. Teniendo presente la anterior cita del profesor Suárez, y en consonancia con una bella pregunta de Ricoeur a la que se debe contestar negativamente —“¿Se pueden crear metáforas sin creer en ellas y sin creer que, en cierto modo, eso existe? (Ricoeur, 2001: 334)—, la narración de J. R. R. Tolkien posee tanta realidad como las consecuencias metafóricas de la cotidianidad más cruda o más anodina, pues la influencia que tienen en el plano que interesa aquí puede tener tanto poder de transformación de sus lectores que no les permita “seguir siendo los mismos” cuando se ponen en contacto en la espacialidad hermenéutica común.

Revista Virtual de Ciencias Sociales y Humanas "PSICOESPACIOS"
Vol. 4- N 5/julio-diciembre 2010
<http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

Como se verá, el estímulo del notable narrador inglés hace que se vuelva a hacer énfasis en otro de los aspectos que la mala propaganda filosófica ha logrado desplazar a un segundo plano de dependencia, condicionamiento y sospecha: la imaginación. De la misma manera que las obras de Shakespeare son admirable guiones que dan lo suficiente al actor o al lector para que la fuerza dramática surja a partir del vínculo con la facilidad suficiente para pensarla como espontánea, de modo que los elementos metalingüísticos como la entonación y la intención se “impongan naturalmente”, Tolkien, como se verá, proporciona los elementos suficientes para que la magia brote de la fuerza imaginativa de quien aborda sus textos, y esa construcción se logra con sugerir cierta vacilación en algunas palabras que muy poco podrían tener para “inspirar” o para poner en discusión con su significado “usual” o “normal”. Por eso, una gran parte de la fuerza de los textos estará puesta en otro de los pilotes sepultados en el desprecio y la desautorización sobre los que la “grandeza metafísica” se ha fundado: el verbo *parecer*, que, como lo ha propuesto Ricoeur, permite el «como-si», el «hacer creer», el oxímoron y el surgimiento de nuevas descripciones.

2. J. R. R. Tolkien y las regiones del lenguaje: entre literalidad y magia

2.1 Literatura fantástica e intencionalidad literaria

Proponer *The Lord of the Rings* como ejemplo de la anterior *descripción redescritiva* de la metáfora puede parecer un tanto exagerado. Sin embargo, y ya que se trata de una vindicación del papel de la metáfora como crítica al esencialismo metafísico desde la noción neopragmatista de la ubicuidad del lenguaje, la narración de J. R. R. Tolkien proporciona ejemplos perfectos de cómo se logra superar el conflicto entre literalidad —tanto la técnico-científica como la cotidiana— y ambigüedad —como la posibilidad de llegar a extraer todos los sentidos posibles de un marco contextual fértil, poéticamente sugerente—. Los pasajes que se expondrán a continuación hacen que sea el ejercicio hermenéutico, la fuerza de la creación de sentido, el que permita darle vigor a las palabras por las que no parece necesario hacer un gran esfuerzo para reconocer el papel que están cumpliendo en el proceso de generar comunicación satisfactoria. Lo «mágico», lo «otro» —mejor, lo distinto—, o el «como-si» que la literatura permite que brote y que estimule al propio-yo del lector en esa especial espacialidad que genera la lectura, conduce a que sea necesario concluir que, en términos de lenguaje y del dinamismo de su creatividad simbólica, las palabras —que siempre reclaman más palabras— están siempre más allá de sí mismas, lo que anticipa la insuficiencia de la

literalidad —como se la definió en este texto: relativa inmovilidad del sentido de una palabra— y el riesgo y el compromiso interpretativo que están implicados en la ambigüedad poética —en tanto que las palabras pueden cargarse de sentido dependiendo de la perspectiva que no significa un irresponsable “todo vale”—.

Por lo anterior, llamar a *The Lord of the Rings* “literatura fantástica”, es insuficiente e innecesario. Si se acepta que el lenguaje es virtual, la fantasía sería un equivalente de la metáfora como se la ha caracterizado ya: por tanto, la expresión sería una redundancia. Y por lo mismo, si se piensa que hay “otras” formas de literatura, se caería en el grave error de suponer que pueda haber una literatura no producida y no interpretada por la metáfora: pero es la metáfora y sólo la metáfora la que puede producir e interpretar la literatura. Es, por eso, preferible que lo que importe de una obra literaria sea su capacidad de estimular al propio-yo: y este estímulo es redescipción metafórica. Ya no es tiempo de dejarse engañar por la preocupación de lo imaginario y lo real, mucho menos en el ámbito de la literatura. Las heroínas de Jane Austen y el narrador de Marcel Proust son, entonces tan “reales” y tan “ficticios” en términos literarios como las criaturas de Tolkien: lo que importa aquí es su estímulo y el hecho de que pertenecen a la región lingüística que logra la mayor difuminación de las fronteras que pueden tratar de imponer los usos más restringidos —más especialistas— que existen *por* lenguaje y *en* el lenguaje.

Revista Virtual de Ciencias Sociales y Humanas "PSICOESPACIOS"
Vol. 4- N 5/julio-diciembre 2010
<http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

Un aspecto importante de la literatura es la ausencia de cualquier tipo de compromiso. No está en la obligación de afiliarse a ninguna forma de pensamiento político, religioso o cultural; no tiene necesidad de afiliarse a ningún proselitismo ni de cuidar ningún tipo de canon; no pretende la felicidad ni la dignidad de nadie, ni reconoce barrera alguna entre lo "correcto" o lo "incorrecto" que le vengan dictados desde otra región lingüística; no busca adoctrinamiento moral ni vender modelos de autosuperación prefabricados; no es devota ni de Dios ni del Diablo. Antes bien, la literatura es el reino de lo verosímil, de lo «como-si» del parecer que el lector acepta e integra en la red de palabras de su propio-yo, que teje continuamente, como si la novedad lo llevase a ver las historias como si le hubiesen sucedido a él mismo y no se tratara de una obra que abre su mundo, su espacio de interpretación y enriquecimiento. Así que se debe ser muy cautos al abordar una obra literaria como si tuviera un mensaje específico, como si quisiera ser una especie de proyección histórica o fábula con moraleja intencional, pues esos presupuestos son los que llevan atribuir a las obras literarias lecturas desafortunadas que se convierten en lugares comunes que, en lugar de ampliar el horizonte hermenéutico de la obra y de dinamizar el propio-yo, condicionan la metáfora —es decir, le quitan su poder redescriptivo—, y relativizan tendenciosamente su sentido, de tal manera que esas variantes le restan fuerza a la obra y se convierten en prelecturas prejuiciosas

que tienden a desviar y a condicionar las lecturas posteriores de otras personas, que están esperando extraer un mismo mensaje que le ha sido impuesto a la obra desde afuera —y estas situaciones son posibles si se reconoce la amplitud hermenéutica y la ubicuidad del lenguaje—: la obra se resiente por esas lecturas y corre el riesgo de que se le agote.

Tal es el caso de *The Lord of the Rings*. El momento histórico de Tolkien hizo que algunos entusiastas bienintencionados vieran en Sauron el Señor Oscuro a Hitler y en el Anillo de Poder a la bomba atómica, en una analogía tan poco elegante como ridícula, pues si se el ingenuo lector continuara con semejante tontería, los Hobbits serían los ingleses y los Orcos los alemanes —aunque la caracterización “aria” la tienen realmente los Elfos y algunas criaturas que pertenecen a la Raza de los Hombres—. Es, desde todo punto de vista, absurdo y desleal con una obra tan hermosa y compleja y con un autor tan talentoso ensayar siquiera semejante momificación de una máquina de sentido como es *The Lord of the Rings*, aunque tal vez semejante error no le preocupe demasiado a alguien que sólo la aborde como un simple pasatiempo ocioso y sin consecuencias —que es otro uso de la literatura, a pesar de la intención de este texto—, sin pensar siquiera en la posibilidad potencial del contacto con ella. ¿Acaso no es más sencillo y productivo pensar que la luz vence a la oscuridad porque los seres humanos seguimos siendo criaturas diurnas y la oscuridad nos aterra y nos tienta? ¿No es evidente a lo largo de todo el relato la simpatía que todos los personajes despiertan, desde

Revista Virtual de Ciencias Sociales y Humanas "PSICOESPACIOS"
Vol. 4- N 5/julio-diciembre 2010
<http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

los más honrados hasta los más pícaros, desde los más bellos hasta los más terribles, precisamente por su honradez, su picardía, su belleza o su terribilidad? ¿No son más llamativas las cosas que nacen y crecen que las fuerzas que destruyen, a pesar de que son las primeras de las que la vida misma depende y de que las segundas son impulsos necesarios si se desea renovación? ¿No se podría pensar que Tolkien critica y reniega de la tecnología y que valora excesivamente “lo natural”, es decir, ver la novela como una crítica medioambientalista que en realidad no aplica, pues no se le puede reprochar a la novela que hace suya una certeza que admite que los procesos naturales poseen una economía y una recursividad —una autorregulación sustentadora— que la tecnología humana —derrochadora y desmedida— no ha sabido, podido o querido hacer suya?

Es claro, entonces, que ni la literalidad ni la intencionalidad tienen derecho a ejercer presión alguna sobre el arte, y, en este caso, sobre la literatura, pues a pesar de lo sólida que pueda ser una obra, el peso muerto de las interpretaciones forzadas, de las peticiones de principio o de los lentes deformadores de las intenciones moralizantes no es nunca provechoso para ellas porque imposibilitan el surgimiento de un espacio relacional dinámico. La pregunta desde la que se abordarán los pasajes escogidos de *The Lord of the Rings* es, pues, simple y comprometedora: ¿cómo sugiere el texto que se lea el «como-si» que le da ambigüedad —y con ella poder metafórico y capacidad redescritiva— y pide la participación

21

Citación del artículo: Rendón Ángel, J. (2010). La metáfora: transformación y cambio de escenario a partir de su proceso redescriptivo (II). *Revista Psicoespacios*, Vol. 4, N. 5, pp. 2-32. Disponible en <http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

Recibido 14. 07. 2010
Arbitrado 26. 08.2010
Aprobado 25.09.2010

activa del lector como otro-en-frente y hermenéutica del texto? Los Jinetes Negros y el Balrog serán el reto metafórico, pequeños acercamientos que sin embargo pueden dar cuenta del acontecimiento total que es la novela en su conjunto.

2.2 *The Lord of the Rings* y la metafórica hermenéutica: los Nâzgul y el Balrog

Respecto a los ringwraiths: espeluznantes. Esa es la descripción que se acerca más a los Ringwraiths, The Black Riders o The Nine —Los Espectros del Anillo, Los Jinetes Negros o Los Nueve—, los sirvientes más fieles del personaje que da impulso a toda la narración. Las tres películas de New Line Cinema son una interpretación acertada, pero no la única que se puede tener —así como Laurence Olivier, Mel Gibson y Kenneth Brannagh no agotan a Hamlet— de estas extrañas criaturas sin forma física cuya *presencia* —de estos terribles, peligrosos y, no obstante, fascinantes personajes: de ahí su fuerte ambigüedad metafórica, que da tanta intensidad a la narración.

¿Cómo se las arregla Tolkien para sugerir la acechanza y la angustia que producen los Espectros, para proporcionarles esa sensación de inminencia que no llega a resolverse y que el lector, por momentos, *quisiera* que se resolviera? Los grandes pasajes literarios son una

combinación afortunada de sencillez narrativa y poder sugestivo. Siempre que aparecen marcan un fuerte contraste con la situación inmediatamente anterior, así que se presentan de repente después de un momento puramente descriptivo de pequeños detalles topográfico o de acontecimientos aparentemente anodinos del viaje emprendido por los Hobbits —extraños personajes del tamaño de un niño pequeño que son cruciales en la narración—, uno de los cuales, Frodo Baggins, buscan con ansiedad, o para hacer efectivo el desasosiego de un personaje que sabe reconocer que se aproximan. La primera descripción directa que hace Tolkien es la de la aparición de uno de ellos en un descampado, después de que los Hobbits —muy buenos en no hacerse notar cuando se lo proponen— apenas tienen tiempo de ocultarse entre los árboles cuando advierten una extraña presencia:

Round the corner came a black horse, no hobbit-pony but a full-sized horse; and on it sat a large man, who seemed to crouch in the saddle, wrapped in a great black cloak and hood, so that only his boots in the high stirrups showed below; his face was shadow and invisible. When it reached the tree and was level with Frodo the horse stopped. The riding figure sat quite still with his head bowed, as if listening. From inside the hood came a noise of someone sniffing to catch an elusive scent; the head turned from side to side of the road (Tolkien, 1994: 73).

Revista Virtual de Ciencias Sociales y Humanas "PSICOESPACIOS"
Vol. 4- N 5/julio-diciembre 2010
<http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

El enorme hombre parecía inclinarse en la silla. La expresión crucial es “seemed to crouch in the saddle”. “Crouch”, de acuerdo con el Merriam Webster, tiene los siguientes significados: “‘crouch.’ 1 a *obsolete*: to bend low as a sign of reverence or deference b: to stoop with the limbs close to the body c: to lie close to the ground with the legs bent (as of a wildcat) d: to lower the body stance especially by flexing the legs 2: to bend or bow servilely: stoop meanly.” Tolkien no usa la palabra que sería más apropiada para el caso, “lean”, que también significa inclinarse, pero no de la manera en que el jinete, de acuerdo con la descripción de Tolkien, lo hace. No es un jinete bien sentado en su silla que se agacha para ver algo en el piso o para acomodarse mejor. Está *agazapado como una fiera*, y no transmite la sensación de naturalidad de alguien acostumbrado a montar un caballo. Y no sólo eso, pues *parece* que estuviera agazapado, y la falta de claridad no es un error descriptivo sino una sugerencia metafórica: depende de la fuerza imaginativa del lector que baste con lo que Tolkien propone o que se logre sentir la irrupción de esa presencia poco grata, pues su rostro es invisible y de su cuerpo sólo se ven las botas, y Tolkien mismo lo llama “la figura que cabalgaba”, aunque también afirma que “inclinó la cabeza”. Los hobbits ya comenzaron a ser precavidos, lo que da mayor peso a una sospecha de lo que esa extraña presencia pueda ser, y por eso están ocultos tras los árboles junto al camino. Pero más adelante su precaución no es bastante para librarlos del indudable peligro:

24

Citación del artículo: Rendón Ángel, J. (2010). La metáfora: transformación y cambio de escenario a partir de su proceso redescriptivo (II). *Revista Psicoespacios*, Vol. 4, N. 5, pp. 2-32. Disponible en <http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

Recibido 14. 07. 2010
Arbitrado 26. 08.2010
Aprobado 25.09.2010

The hoofs draw nearer. They had no time to find any hiding-places better than the general darkness under the trees, and then halt. It looked like the black shade of a horse led by a smaller black shadow. The black shadow stood close to the point where they had left the path, and it swayed from side to side. Frodo thought he heard the sound of snuffling. The shadow bent to the ground, and then began to crawl towards him. [...] But at that moment there came a sound like mingled song and laughter. Clear voices rose and fell in the starlit air. The black shadow straightened up and retreated. It climbed on the shadowy horse and seemed to vanish across the lane into the darkness on the other side. Frodo breathed again (Tolkien: 1994: 77).

La sombra los está siguiendo y confía en su olfato para rastrearlos. El sonido mezcla de canto y risa es el de los elfos, que obliga a la sombra, pues no de otra forma llama Tolkien a la presencia en este pasaje, insistiendo varias veces en esta descripción. No queda duda ahora de la hostilidad y la amenaza que expresa una criatura más oscura que la noche, que no hace más que acechar y olisquear y que se mueve como los insectos y las serpientes. Pero por muy sobrenatural que sea eso que ya muy difícilmente se podría pensar ahora como una criatura, Tolkien la describe con términos sencillos que apoya de nuevo con una ambigüedad, pues la sombra reptante se endereza, trepa a su caballo también ensombrecido y *parece desvanecerse* —“seemed to vanish” —en la oscuridad del otro lado. Que Tolkien use el verbo trepar —

climb— en lugar de montar —mount— para transmitir la idea de que la sombra sube a su caballo es una “impropiedad” —para hablar como Vallejo— muy útil para seguir construyendo estos extraños y peligrosos personajes. Tolkien sugiere sólo una parte de lo que pueden ser: la apertura interpretativa incita al lector a apropiarse de esta estructura rudimentaria, a enriquecerla a partir de lo que logre generar a partir de ella.

Hasta el momento, estas sombras ominosas se agazapan, reptan, trepan y olisquean. Tolkien agrega un elemento más, y hace que se comuniquen.

Un gemido que llega con el viento, que se parece al lamento de una maligna y solitaria criatura, que hiela la sangre y que, lo más terrible, se puede reconocer como un sistema de comunicación: la descripción, puesta de nuevo bajo la indecisión del parecer —like— da mucha mayor verosimilitud a lo que se le presenta a los viajeros del relato como lo más ajeno y lo más temible, y ahora pueden tener la certeza de que los perseguidores —pues no se les puede ya llamar de otra forma— son varios y necesitan entrar en contacto. Y sus mismas voces son fuentes de miedo.

El lector llega a un momento en el que otro personaje, Aragorn, hace una revelación sobre las sombras acechantes que merodean trepadas sobre caballos negros que da mucho más vigor al peligro al que estuvo expuesto:

Un gemido que llega con el viento, que se parece al lamento de una maligna y solitaria criatura, que hiela la sangre y que, lo más terrible, se puede reconocer como un sistema de comunicación: la descripción, puesta de nuevo bajo la indecisión del parecer —like— da mucha mayor verosimilitud a lo que se le presenta a los viajeros del relato como lo más ajeno y lo más temible, y ahora pueden tener la certeza de que los perseguidores —pues no se les puede ya llamar de otra forma— son varios y necesitan entrar en contacto. Y sus mismas voces son fuentes de miedo.

‘[...] You will have to leave the open road after tonight; for the horsemen will watch it night and day. You may escape from Bree, and be allowed to go forward while the Sun is up; but you won’t go far. They will come on you in the wild, in some dark place where there is no help. Do you wish them to find you? They are terrible!’ / The hobbits looked at him, and saw with surprise that his face was drawn as if with pain, and his hands clenched the arms of his chair. The room was very quiet and still, and the light seemed to have grown dim. For a while he sat with unseeing eyes as if walking in distant memory or listening to sounds in the Night far away (Tolkien: 1994: 162).

La obra ha logrado, a mi modo de ver, que el lector se involucre tanto en esta persecución que está simultáneamente del lado de quienes buscan y de quienes son buscados. En el rostro de Aragorn —“drawn *as if* with pain”, contraído *como* de dolor— y en la

27

Citación del artículo: Rendón Ángel, J. (2010). La metáfora: transformación y cambio de escenario a partir de su proceso redescriptivo (II). *Revista Psicoespacios*, Vol. 4, N. 5, pp. 2-32. Disponible en <http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

Recibido 14. 07. 2010

Arbitrado 26. 08.2010

Aprobado 25.09.2010

vacilación de la luz —“the light *seemed* to grow dim”, la luz *pareció* menguar— adquieren toda su fuerza el miedo y la ansiedad retrospectivas. Tolkien dilató la narración y supo ser paciente juntando todos los elementos necesarios para llegar finalmente a expresar, en boca de uno de los más valientes de sus personajes, el carácter oscuro y destructivo de estas nueve sombras a las que no se puede negar la realidad inmanente a la narración y a las que el lector no puede más que reconocerles existencia. ¿Por qué? No porque *The Lord of the Rings* sea una narración de literatura fantástica, sino porque la adecuada combinación de ambigüedad poética —con verbos como *seem* y *like*, y comparaciones como *as if*— y literalidad incuestionable —un caballo, un camino, un rostro, la luz, la oscuridad—, surgiere al lector que no puede ser de otra forma: los Nazgûl, los nueve sirvientes más fieles del Señor de los Anillos, están buscando tras los pasos de Frodo, quien posee el Anillo Perdido.

La parte que permite el mejor juego de redescrición e imaginación es la siguiente:

Something was coming up behind them. What it was could not be seen: it was like a great shadow, in the middle of which was a dark form, of man-shape *maybe, yet* greater; and a power and terror *seemed to be in it and go before it.* / It came to the edge of the fire and the light faded *as if* a cloud had bent over it. Then with a rush it leaped across the fissure. The flames roared up to greet it, and wreathed about it; and a black smoke swirled in the air. It's streaming mane kindled, and blazed behind it. In its right hand was a blade like a stabbing tongues of fire; in its left it held a whip of many

28

Citación del artículo: Rendón Ángel, J. (2010). La metáfora: transformación y cambio de escenario a partir de su proceso redescriptivo (II). *Revista Psicoespacios*, Vol. 4, N. 5, pp. 2-32. Disponible en <http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

Recibido 14. 07. 2010

Arbitrado 26. 08.2010

Aprobado 25.09.2010

thongs. / 'Ai! ai!' wailed Legolas. 'A Balrog! A Balrog is come!' (Tolkien: 1994: 321, énfasis agregado).

Humo, fuego, sombra, una figura humana, pero todo ello envuelto en el "como", en el "tal vez", en el "todavía más". Gandalf se enfrenta con la criatura y la impreca de un modo tal que —de nuevo— el lector se convierte en protagonista. Ya sea con el mago o con el monstruo —ahora, después de la descripción, no hay otra forma de llamarlo—, la vitalidad del texto involucra a su hermeneuta, tal como las sombras reptantes o los brazos extendidos de Goldberry, y las distancias teóricas entre lo que pueda ser un estímulo físico o una sugestión literaria desaparecen porque su valor es de nivel lingüístico. El texto se encarna en su lector: esa es la mejor prueba de la ampliación metafórica del horizonte hermenéutico, y una lectura ociosa no podría llegar a tal nivel de estimulación mental.

Así que el ejemplo se deja abierto, en la inminencia que propone esta nueva descripción, que pasando del *seemed* al *suddenly*, advierte que algo terrible pero interesante está por pasar, y logra que la indistinción entre lo literal y lo ambiguo desaparezca, junto con la duda de que la narración, en efecto, está pasando por nuestra mente, por la red de palabras que nos constituye, haciéndose, con ello, *real*: "The Balrog made no answer. The fire in it seemed to die, but the darkness grew. It stepped forward slowly on to the bridge, and

suddenly it drew itself up to a great height, and its wings were spread form wall to wall”
(Tolkien: 1994: 322).

2. Conclusión.

La metáfora, desde la precisión científica hasta la ambigüedad poética

J. R. R. Tolkien es, pues, un ejemplo literario adecuado para conciliar este aparente conflicto entre literalidad y *mood*. Su atrayente escenario, vasto y complejo pero admirablemente sólido, es un mundo de criaturas fascinantes y de una verosimilitud abrumadora, pues como producto de la ubicuidad e inmanencia del lenguaje, su “realidad” no es tema relevante si por ella no se enciende la solidez que posee como obra de arte perfectamente acabada y, por lo mismo, abridora de mundo, máquina de generación de sorpresa y entretenimiento —que es lo mínimo, en tanto lectura de ocio— y sentido —que es lo máximo, en tanto estimula la capacidad de sorprenderse como sólo la metafórica redescriptiva está en capacidad de hacerlo. Por supuesto que el texto-como-obra no puede cambiar —si eso fuera posible no tendría la unidad que garantiza el estilo—, pero su horizonte hermenéutico sí puede ampliarse: es tan múltiple como lectores llegue a tener. No se espera que todas las lecturas sean novedosas o que contribuyan con el envejecimiento

30

Citación del artículo: Rendón Ángel, J. (2010). La metáfora: transformación y cambio de escenario a partir de su proceso redescriptivo (II). *Revista Psicoespacios*, Vol. 4, N. 5, pp. 2-32. Disponible en <http://www.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios>

Recibido 14. 07. 2010

Arbitrado 26. 08.2010

Aprobado 25.09.2010

positivo de una obra con la suficiente capacidad de convocatoria: la admisión a los textos escritos no exige más que la comprensión del código en el que se encuentra codificado, así que basta saber inglés o tener una traducción medianamente buena de la obra para poder accederla, y el riesgo que ya supo ver Platón en el *Fedro* sigue latente, pues la obra no se puede defender de una tergiversación o de una imposición de un sentido que no se le acomode, como Ricoeur mismo supo advertirlo. Sin embargo, las obras son también un reto.

Referencias

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

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

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

Tolkien, J. R. R. (1994). *The Lord of the Rings*. New York: Houghton Mifflin Company.

Vallejo, Fernando (1983). *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: F.C.E.

Merriam-Webster (2002). *Webster's Third New International Dictionary, Unabridged*.

[23 Jan. 2009] En: <http://unabridged.merriam-webster.com>