



## TEORIZACIONES SOBRE LA METÁFORA DE PAUL RICŒUR EN LAS OBRAS DE MARIO BELLATIN Y DE JORGE ALBERTO GUDIÑO ‘EL GRAN VIDRIO’ Y ‘CON AMOR TU HIJA’

*Theorizing on Paul Ricœur’s use of metaphor in the works of Mario Bellatin and Jorge Alberto Gudiño ‘El gran vidrio’ and ‘Con amor tu hija’*

*Natalia Plaza Morales\**

Para ver una cosa hay que comprenderla...  
Si viéramos realmente el universo, tal vez no lo entenderíamos.  
JORGE LUIS BORGES

### RESUMEN

El presente trabajo es una propuesta teórica de lectura para acercarnos a algunas ficciones de Mario Bellatin y de Jorge Alberto Gudiño, tomando como punto de partida las conceptualizaciones de Ricœur acerca de la metáfora con respecto al campo de la lingüística (*La metáfora viva*, 1975). Nos centramos en algunas narrativas del deseo de la literatura mexicana contemporánea y las leeremos a través del ámbito psicoanalítico de las pulsiones, como un campo de interpretación en el que nos apoyaremos para dar un sentido connotativo a dichas narraciones en relación con la imagen y con la experiencia voyerista de sus personajes.

**Palabras clave:** Imagen, metáfora, signo lingüístico, psicoanálisis, goce

### ABSTRACT

This paper is a theoretical study based on the theories of Ricœur on metaphor (*The Rule of Metaphor*, 1975) with the aim of examining its application in a selection of contemporary semantic fiction of Mario Bellatin and Jorge Alberto Gudiño whilst focusing on the fields of hermeneutics and linguistics. The proposed analysis has lead us to look at a range of contemporary prose about desire in relation to the psychoanalytic language of desire as a metaphor image to which we can observe the poem’s semantics from a connotative viewpoint.

**Key words:** Image, metaphor, linguistic sign, psychoanalysis, jouissance

\* IESEG SCHOOL OF MANAGEMENT. Profesora de español. Paris. Francia.  
Correo electrónico: nplazamorales@hotmail.com  
Recepción: 24-10-17      Aceptación: 18-03-2018



## 1. Introducción

Las narrativas que son objeto de este análisis, *El Gran Vidrio* (2007), de Mario Bellatin, y, *Con Amor, tu hija* (2011), de Jorge Alberto Gudiño, pertenecen a dos escritores mexicanos contemporáneos. Las argumentaciones que justifican esta elección semántica podrían trasladarse también a otras narraciones que pueden contribuir a amplificar las hipótesis de lectura aquí presentadas. La interpretación que desvelamos de tales novelas no se centra exclusivamente en la palabra como unidad semántica, sino que abarca el conjunto de la predicación en el proceso de recepción del texto. Ricœur nos propone un extenso estudio en *La metáfora viva* (1975). La metáfora es para este filósofo una innovación semántica del campo de la imagen que se desvincula del uso retórico de la filosofía de Aristóteles. La tradición aristotélica había definido la palabra como la unidad de base de la metáfora. Pero este recurso retórico puede también ser interpretado en un sentido hermenéutico y especulativo.

Ricœur parte de la noción aristotélica de la metáfora y de sus dos funciones: retórica y poética. El filósofo francés ambiciona extender el sentido metafórico desde la palabra al discurso. Para Ricœur, “el enunciado metafórico” no solamente cambia el sentido—tal y como lo formulaba la retórica clásica—sino que es el sentido en sí mismo. Este autor no se focaliza en las propiedades metafóricas de sustitución y de desplazamiento de una significación por otra, su propósito es considerar la metáfora como figura a nivel discursivo (1975, p. 13-14) que rompería con la posición de reducción y de simplificación semántica que poseía ya en el seno de la frase. Lo que resulta interesante de la propuesta de Ricœur, para el análisis estético-semántico de las ficciones que se presentan a continuación, es cómo el filósofo ambiciona la noción de “metáfora viva”. Esta es capaz de construir una especie de “normatividad” con el discurso de la contradicción:

Hay que saber que la tensión, la contradicción, la controversia, no son más que el revés del tipo de acercamiento por el cual la metáfora “cobra sentido”. Y un segundo tipo: la semejanza es en sí misma un hecho de predicación que opera entre los términos mismos que la contradicción pone en tensión. (Ricœur, 1975, p. 247)

En la línea teórica de Ricœur, se trataría de ir más allá del sentido denotativo (encontrar esa significación que no está en el diccionario). Esta operación de lectura ya había sido puesta de relevancia por Jean Cohen en su estudio *Estructura del lenguaje poético* (1966):

Definir el estilo como intervalo, es decir, no como lo que es, sino como lo que no es. Es estilo todo aquello que no es corriente, normal, conforme al estándar “usual”. Pero hay que subrayar que el estilo, tal y como es practicado en literatura, posee un valor estético. Es un intervalo con respecto a una norma, un error, pero decía Bruneau, es “un error



buscado”. Tal intervalo es entonces una noción demasiado amplia y lo que hay que especificar, al decir por qué ciertos intervalos son estéticos y otros no. (Cohen, 1966, p. 13)

Teniendo en cuenta que el sentido denotativo es fundamental para dar coherencia a un texto escrito y leído, es a través de esta relación coherente que se podría establecer entre estas semánticas<sup>1</sup> una significación connotativa primordial que surgiría en tanto que imagen asociativa con el campo del psicoanálisis y de sus pretensiones:

El denotativo hace al término incapaz de cumplir la función que la frase le asigna. Pero la connotación toma el lugar de la denotación vacilante. A partir de ahí, el acuerdo de los términos se establece en el plano connotativo. Una especie de “lógica afectiva” da su norma a la frase poética. El lenguaje ha cambiado de código. Sin duda, la regla fundamental de toda comunicación queda: el mensaje debe ser inteligible. Pero la inteligibilidad no es ya del mismo orden. (Cohen, 1966, p. 211)

## **1. Hacia una estética del goce desde la operación de lectura**

El ejemplo del psicoanálisis, citado por Ricœur al retomar las fórmulas de I. A. Richards, es un paradigma heurístico que se presta fácilmente a una apertura semántica, y por ello, también podría ser esclarecido como hermenéutica. El psicoanálisis, enfoque que nos permitiría adentrarnos en el estudio del inconsciente del deseo y revelar algunas emociones humanas en relación con el gesto de desear, nos llevaría a ampliar el sentido ofrecido por la metáfora a nivel de la predicación.

Por su parte, la metáfora predicativa se leería como una dimensión que trasciende el ámbito de lo cognitivo hacia campos distantes relacionados con las cosas, con las ideas y con las sensaciones. Pero, esta manera de vincular términos encuentra un sentido en la interacción, una significación que no se traduce por una substitución semántica sino que se percibe como una forma diferente de concebir el mundo:

El proceso de interpretación continúa entonces al nivel de los modos de existir. El ejemplo del psicoanálisis, brevemente evocado, permite al menos percibir el horizonte del problema retórico: si la metáfora consiste en hablar de una cosa en términos de otra ¿no

---

<sup>1</sup> Recordemos que la escritura de Bellatin y de otros escritores de nuestro presente literario como el argentino César Aira han sido calificadas con un estilo cercano al automatismo surrealista. Pero estamos ante escrituras que responden a las normas de lingüística para dar inteligibilidad al texto.



consiste también en percibir, pensar o sentir, a propósito de una cosa, en términos de otra? (Ricoeur, 1975, p. 109)

Toda la teoría de Lacan ha tratado de formular el inconsciente desde el campo del habla y del lenguaje. Como sabemos, el psicoanalista francés va a tratar de inspirarse en el sistema lingüístico de Saussure para hacer una reinterpretación del lenguaje simbólico teorizado por Freud a través del significante. Las conceptualizaciones de desplazamiento y de condensación del sueño freudiano van a ser interpretadas por Lacan por medio de figuras lingüísticas como la metáfora o la metonimia (Lacan, 1959-1960, p. 76). Así, la teoría de Lacan simplifica el universo complejo del imaginario a través de esta dicotomía de Saussure y de su reducción lingüística.

Freud, en cuanto a él, había formulado igualmente su teoría del inconsciente a partir de binarios opuestos, lo cual (probablemente sin pretensión por su parte) lleva también a reforzar la concepción de una dimensión psíquica como dual (principio de placer, principio de realidad, pulsión de vida, pulsión de muerte...). Sin embargo, si nos acercamos a estos conceptos psicoanalíticos, observamos que dichos términos crean tensión con la contradicción, constituyen una sola metáfora del deseo ambivalente: “Lust/ Unlust, placer y desagrado, no son más que dos formas bajo las cuales se expresa esta sola y misma regulación que se llama principio de placer” (Lacan, 1959-1960, p. 73).

Una lectura de la imagen poética que se revela de las narraciones de Bellatin y Gudiño en correlación con el universo de las pulsiones, nos suspende como lectores en un clima de placer/ desagrado que no encuentra una satisfacción directa, pero que se formula con los ingredientes del goce lacaniano. Entenderemos por imagen poética un conjunto semántico interpretado bajo una lógica discursiva múltiple de significación. La imagen nos llevaría a poner en juego dos términos especulativos. La imagen referida a un lenguaje discursivo que no es aquel de la representación, que se adentra con la lectura de estas narrativas en el campo del imaginario lacaniano. Y la metáfora, que se configura como una herramienta discursiva del ámbito de la lingüística, que a nivel simbólico pondría en relación implícita los términos de ausencia y de presencia con respecto a la posición del deseo en dichas narraciones.

Según Lacan, el imaginario nos permite pensar en imágenes satisfacciones ilusorias pertenecientes a cualquier registro (real, simbólico o imaginario). Lacan formula tres registros psíquicos fundamentales: el registro de lo simbólico, el registro de lo real y el registro del imaginario. Lo real, como aquello que escapa a la significación, estaría relacionado con la imposibilidad del goce. Lo simbólico, en tanto que registro de la estructuración del lenguaje (ley, superyó...), se correspondería con la pérdida del goce. Por último, el registro del imaginario



permitiría la puesta en marcha de imágenes visuales y textuales que logran dar forma al goce como satisfacción imaginada.

Tanto en “Mi piel luminosa”, autobiografía del *Gran Vidrio* de Bellatin como en *Con amor, tu hija* de Gudiño, estamos ante dos narraciones donde el efecto voyerista se asocia a una relación incestuosa padre-hijo. En *Con Amor tu hija*, la metáfora predicativa se condensa en un juego de miradas (ver/ser visto). Dicha dinámica invita al lector a experimentar sensaciones más allá de la palabra, dejándose llevar por su imaginación. El personaje principal de esta novela es un escritor que recibe la visita de su hija veinteañera por unos días en su casa de playa. Durante todo este relato, se establece una relación oculta de miradas entre los personajes. Las escenas se contemplan desde el gesto voyeurista, de manera que se le facilita al lector el descubrimiento del universo interior del narrador-protagonista a través de la imagen metáfora de una situación de exhicionismo-voyerismo:

Debe ser consciente de que es mirada, de que yo la miro. De qué otra forma si no se explicaría esa leve vuelta, ese recostarse y girar, mostrar todos sus ángulos; incluso levantarse y sacudirse con esmero, recorriendo los caminos que la arena le ha impregnado. Sacudiendo con la mano la caricia que deseo ¿Lo sabrá? ¿Será una ofrenda a su padre o tan solo un regodeo en que ostenta lo prohibido? No lo sé y aún así, me pierdo. (Gudiño, 2011, p. 147)

Recordemos que, para Lacan, el goce es la meta que espera la pulsión. El goce no es el placer por completo, este se presenta fragmentado. Según la teoría lacaniana, el deseo contempla el goce de varias maneras. Una estética cercana al goce podría recrearse con la puesta en escena de los mecanismos de la pulsión escópica.

Freud aborda la cuestión de las pulsiones a lo largo de toda su obra. El concepto de pulsión conllevaría a pensar que en el aparato psíquico existen fuentes de excitación libidinal (la boca, la voz, la mirada, las orejas...) presentadas como zonas erógenas para el sujeto. La noción de la pulsión escópica ha sido introducida por Freud en sus *Tres ensayos de la teoría sexual* (1905), y dicha pulsión ofrece a la vista la función de objeto libidinal.

En cuanto al goce, es un término empleado en relación con la puesta en marcha de una dialéctica de placer /dolor. En sus *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1973), Lacan nos explica que la diferencia entre el sujeto perverso y el neurótico se encontraría en que el sujeto perverso va a buscar el goce del *Otro* como espejo a él mismo, a su propio placer. Para Lacan, el goce del perverso opera desde la relación con el *Otro*, quién se erige como la ley, el poder moral, el superyó freudiano. El cuerpo actúa siendo una vía para la satisfacción del goce. En cuanto al deseo, éste se adscribe como una pasión que posee la necesidad de lanzarse hacia la



búsqueda de este objeto de goce-placer, el cual se revelaría desde una dinámica de frustración y de ausencia. El deseo se despierta desde la dialéctica de la pérdida del objeto y de la representación que éste tiene en el inconsciente del sujeto más allá del objeto en sí. Esta relación deseo-objeto se concibe dentro de la renuncia y del acuerdo a la ley. En el caso del sujeto perverso, el goce se estimula a partir de una relación consentida, una satisfacción que se encarna en el cuerpo del *Otro* como relación invertida, lo que lo llevaría a gozar a nivel del dolor y de la ausencia, como estados a los que conduce dicha sensación llevada al límite, al extremo. En este sentido, la relación entre deseo y goce se plantea desde una posición ambigua. Por un lado, el deseo constituye un obstáculo hacia la concepción del goce. Por otro, el goce necesita de esta renuncia al cuerpo para poder ir más allá de dicha escala invertida de ley-deseo y manifestarse bajo la forma de la angustia.

Es importante señalar que Lacan ha reformulado el concepto de mirada en el hombre. El psicoanalista francés continúa la filosofía ya marcada por Merleau-Ponty de una dialéctica de la mirada, según la cual necesitamos ser vistos para ser mirados: “El asunto está en deslindar, por las vías del camino que él nos indica (Merleau Ponty), la preexistencia de una mirada –solo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes” (Lacan, 1964, p. 69).

El personaje masculino de Gudiño describe al lector una serie de escenarios que contempla a escondidas pero sin perder detalle, con exactitud fotográfica. Estas escenas visuales se desvelan sin correlación con la acción, se observan como el gesto de imaginar desde un estado contradictorio entre aquello que es perceptible y lo que es imaginado a través de los mecanismos de la pulsión. Podríamos decir que la pulsión escópica se leería en todos los niveles de la realidad lacaniana y necesitaría que, desde nuestra función de lectores, nos imaginásemos la puesta en imágenes de tal complicidad visual de miradas entre padre e hija:

Emily me está mirando; estoy seguro de que lo hace. No es ninguna intuición, es una certeza que se va filtrando en mis adentros. Las dudas quedan atrapadas en la criba, en los murmullos. Emily me está mirando. Lo sé porque es de noche y yo la observo (...) Me deja inmóvil, rígido con mi descubrimiento. Aterido. Incapaz de aventurar una reacción, y eso es afortunado. Huir no es alternativa. (Gudiño, 2011, p. 103)

Poder contemplar algo en lo más íntimo —una acción que además es de naturaleza prohibida—conduce al personaje hacia una serie de sentimientos ambivalentes, entre deseo, vergüenza y pudor: “Es cierto, me siento sucio, perdido, de nada vale la complicidad con Emily de no ser para enturbiar aún más la situación” (Gudiño, 2011, p. 106).

Durante la mayor parte de la lectura se experimenta la sensación de goce, la cual se opondría, en términos lacanianos, al placer mismo. Para el psicoanálisis lacaniano, el goce es una instancia que actúa a nivel de las tres grandes estructuras clínicas planteadas por el psicoanálisis:



la neurosis, la psicosis y la perversión. La perversión en la novela de Gudiño se manifiesta bajo la puesta en escena de las desviaciones de voyerismo e exhibicionismo, lo que nos permite reencontrarnos con las ideas de Lacan en cuanto al goce del perverso como un placer buscado y conocido por este sujeto. En palabras de Lacan: “La criatura sorprendida es más erótica, diría yo, cuando algo en sus gestos nos la puede revelar como ofreciéndose a lo que yo llamaría los huéspedes invisibles del aire” (Lacan, 1958, p. 495).

El personaje masculino de esta novela de Gudiño parece experimentar esta sensación perversa y dejarse llevar por la emoción límite que le provoca dicha situación ambivalente entre deseo y angustia. La perversión del personaje-protagonista no es de ninguna manera la satisfacción de una necesidad, puesto que pertenece al registro de lo prohibido. El lector, a través del monólogo del narrador-protagonista de esta ficción, puede asomarse a la sensación jocosa que le proporciona la puesta en marcha de este escenario del cuerpo de Emily observado desde la sombra:

Tiemblo más que el adolescente que está a punto de seducir a su primera chica. Tiemblo más que el hombre que ha recibido la peor de las noticias y tiene que tragar su propia impotencia (...). Tiemblo porque no sé qué hacer con tanta angustia; con esta mezcla de deseo y temblanza, con mi mente confundida, con mi corazón trepidante, con mis manos trémulas, con tanto temblor. (Gudiño, 2011, p. 154)

En Bellatin y su autobiografía “Mi piel luminosa”, esta dialéctica de exhibicionismo-voyerismo se asocia a la relación ambigua que el narrador-protagonista mantiene con su madre. Desde el comienzo del relato, el narrador pone acento en la transcendencia que tienen sus órganos genitales, para así dar cuenta de la correspondencia tan particular que se ha instaurado con la madre: “Durante el tiempo que viví junto a mi madre nunca se me ocurrió que acomodar mis genitales en su presencia pudiera tener una repercusión mayor. Estaba equivocado” (Bellatin, 2007, p. 9). Se establece una relación de fetichismo de la mirada con los órganos genitales del protagonista, de manera que el personaje masculino parece considerarse en relación con el *Otro*, a partir de una dimensión metonímica y objetal de sus testículos convertidos en ritual: “Quedaría expuesto a las miradas que hacen que me encuentre hoy en estos baños” (Bellatin, 2007, p. 11).

Pero además, otro órgano, la boca de la madre, parece actuar como un fetiche que se encarga de estimular la imagen poética del goce: “Seguía abstraída en el ritual de delinear su boca” (Bellatin, 2007, p. 11). Para la teoría lacaniana, el fetichismo es aquel paradigma de la estructura perversa que toma al fetiche como instrumento para recrear una sensación de búsqueda del goce en conexión con un objeto real, con la Cosa. En el relato de Bellatin, la boca constituye un orificio corporal que sería descifrado como una fuente originaria de goce, cuya marca incestuosa se explicaría en relación con la madre en tanto que objeto. Y si el deseo se situaría siempre en relación con el *Otro* desde la interpretación lacaniana, entonces podríamos leer el



ritual llevado a cabo por el personaje de Bellatin en el *Gran Vidrio* desde la estética del goce lacaniano. Vinculamos este pasaje con la angustia y el dolor que se desprenden de las palabras del personaje, adivinamos que el narrador-protagonista se recrea como aquel que experimentaría en su propio cuerpo las sensaciones que describe acerca del cuerpo de su madre. El goce lacaniano provocaría esta sensación de estar atado a una parte del cuerpo, de alejarse del placer y de adentrarse en el camino del sufrimiento al que nos conduciría el juego de la represión del goce. Esto es algo que nos transmite el personaje de Bellatin, quien esboza un discurso de ahogo que incide en el paralelismo entre sus órganos genitales y la boca de su madre como fetiche: “No podía permitir que la boca de mi madre fuera más importante que el espectáculo que mis testículos podían ofrecer” (Bellatin, 2007, p. 12). A propósito, nos dice Lacan que la castración solo es posible cuando hay represión del goce: “La castración quiere decir que es preciso que el goce sea rechazado, para que pueda ser alcanzado en la escala invertida de la Ley del deseo” (Lacan, 1960, 338).

Nuestra hipótesis para acercarnos a estas semánticas es que este sentido del texto—del cual habla Ricœur en su teoría de la metáfora—, debe buscarse en el contexto referencial (es la metáfora la que crea esta semejanza gracias al significante y a su multiplicidad de sentidos connotativos). Para ello, estas narraciones utilizan la puesta en marcha de modos de escritura que simulan el acto de gozar como un artificio que narra este “ver como” a través del imaginario, el cual contribuye a crear un efecto de goce que se desprende como estética de tales semánticas que se nos presentan como inacabadas. En este sentido, el relato de Bellatin nos permite pensar con imágenes poéticas en la conexión marcada que existiría según el psicoanálisis lacaniano entre el goce y la castración simbólica: “Hacía ruidos de una intensidad tal, que lamentablemente terminaba sintiendo una erección, que trataba de contener con la prenda de material rugoso que mi propia madre me ha diseñado” (Bellatin, 2007, p. 36).

Para la teoría psicoanalítica, en el orden de lo simbólico, la castración actúa tanto en el sexo masculino como en el sexo femenino. Una frase del relato de Bellatin atrae nuestra atención: “Estuve a punto de cruzar la sección reservada a los hombres. De haberlo logrado, estoy seguro de que nunca habría vuelto a ser recibido de la misma manera por mi madre” (Bellatin, 2007, p. 10). Dicho pasaje puede ser interpretado con sentido psicoanalítico en relación con el complejo de castración y con la herida narcisista. La marca de la ausencia se podría descifrar ya no entre el personaje masculino y su miembro, sino más bien a partir del personaje de la madre y la relación fetichista-exhibicionista que instaura con su hijo. De tal manera que el personaje de Bellatin, situado al límite de la castración simbólica, permanece en un estado que oscila entre el dolor y esa forma extraña por la cual se encontraría atado al cuerpo de su madre, objeto originario de deseo transformado en símbolo de goce.





En el relato de Gudiño, el personaje se debate en una lucha interior bajo la imposibilidad de transgredir la acción y la consciencia de culpabilidad que emerge del discurso mismo:

Me miro desde afuera: soy un viejo ridículo y lascivo que fantasea con la amante de su hija, que las observa sin descaro, que ha empezado la tarea de masturbarse sin apartar ni un sólo instante la mirada. Es cierto, me siento sucio, perdido, de nada vale la complicidad con Emily de no ser para enturbiar aún más la situación. Pero mi miembro me pide continuar (...). Me limito a sostenerlo aunque sus pálpitos me exigen movimiento. Algo parece imposible de reprimir cuando Emily sin dejar de dirigirse a un espectador concreto tras la cortina, exhibe de golpe la desnudez de Antonia. (Gudiño, 2011, p. 106)

“Ver semejante” (Ricoeur, 1975, p. 252) significa trascender la palabra y buscar una identidad semántica de transgresión en la vacilación del discurso, a través de lenguajes semejantes. Ricoeur lo formula en su tesis de la “metáfora viva”: lo paradójico de la imagen está siempre en asociación con el campo de la imaginación productiva (Kant). Para el filósofo francés, es siempre a través de lo verbal cuando accedemos a una imaginación transcendental y reproductiva, es decir, situada a nivel intermediario entre el entendimiento y la sensibilidad (Ricoeur, 1975, p. 253).

## **2. Más allá del signo lingüístico: la búsqueda de la imaginación**

Lo que nos interesa del concepto de la “metáfora viva” formulado por Ricoeur es que, para el filósofo, el signo lingüístico es un asunto de orden semiótico que no está forzosamente anclado en el campo semántico de la metáfora:

El signo es la unidad semiótica, la frase es la unidad semántica; las unidades son de orden diferente; semiótica y semántica reciben así campos distintos y toman una acepción restrictiva. Decir con Saussure que la lengua es un sistema de signos no caracteriza el lenguaje tan sólo como uno de los aspectos y no como realidad total. La consecuencia es considerable para una extensión de una distinción tan famosa como la del significante y el significado. (1975, p. 91)

Para Ricoeur, las dicotomías del lenguaje (signo, significante, lengua, habla...) que son herencia de la teoría estructuralista de Saussure, constituyen un problema para la ambición de la metáfora como imagen. El poder de interacción de la metáfora se reduciría a causa de estas divisiones del lenguaje, las cuales limitarían el campo del sentido de la metáfora que se encuentra unido a esta polaridad “significante-significado”:



Se hace muy difícil, sino imposible, dar cuenta de la función denotativa del lenguaje en el contexto de una teoría del signo que no conoce más que la diferencia interna del significante al significado, mientras que esta función denotativa no conlleva ninguna dificultad en una concepción del lenguaje que distingue desde el principio los signos y los discursos, y que define el discurso, al contrario del signo, con respecto a la realidad extralingüística. (1975, p. 159)

El ámbito de la especulación es aquel que nos interesa en tanto que dominio abierto a ciertos procedimientos de escritura. Podemos encontrar una estética de la transgresión análoga a través de la imagen “como ese pacto entre interacción y semejanza” que Ricœur confiere a la metáfora, en tanto que imagen a nivel predicativo. De ahí que señale: “No hay metáfora en el diccionario, sólo existe en el discurso” (1975, p. 125).

En nuestro terreno de análisis, la “imagen asociativa”, el efecto de “metáfora viva” (Ricœur) o si se quiere, la “imagen en movimiento”, como bien podríamos llamarla en relación con otros lenguajes (el psicoanálisis con este caso), haría referencia a aquellos universos distintos que transgreden las relaciones del signo lingüístico a través de la idea. Estos lenguajes serían buscados en su campo lexical connotativo (el segundo sentido de una unidad semántica), el cual participa de una metáfora que encuentra una semejanza en el ejercicio de “ver como”. El poder de innovación de esta figura nos lleva a “ver como” en un sentido que no es aquel del signo. Como lo explica Ricœur: “Figurar es siempre “ver como”, pero no es siempre ver o hacer ver” (1975, p. 83):

Llamamos metáfora a todo “deslizamiento” (shift) del sentido literal al sentido figurativo. Si queremos preservar la esencia de esta definición, hay en principio que no restringir la noción de cambio de sentido a los nombres, ni incluso a las palabras, sino extenderla a otro signo; además, hay que desasociar la noción de sentido literal del sentido propio: es sentido literal cualquiera de los valores lexicales; el sentido metafórico es entonces no lexical: es un valor creado por el contexto. (1975, p. 239)

La hermenéutica de Ricœur se encuentra en diálogo con el pensamiento de Husserl, lo que nos lleva a solicitar un punto de encuentro entre ambos autores. La metáfora de Ricœur requiere este predicado en su conjunto, puesto que dicha enunciación permite reconciliar campos semánticos alejados y opuestos. En esta óptica de lectura, el filósofo Michaël Foessel explica cómo el pensamiento fundamental de Ricœur es aquel de la imaginación y del poder fenomenológico. La imaginación, a través de fenómenos como la metáfora, nos atrae hacia mundos que nos ofrecen nuevas formas de percepción y de recepción:



C'est une question hautement ricœurienne: dans quelle mesure le monde dessiné par le récit est un monde que je peux habiter, c'est-à-dire un monde dans lequel le lecteur va pouvoir projeter ses possibles, comme le dit Ricœur, c'est-à-dire non plus simplement un monde fictif, un monde imaginaire au sens dépréciatif du terme, mais un monde qui va rentrer en concurrence avec le monde réel, et de cette concurrence entre le monde réel et le monde imaginaire, peuvent naître de nouvelles manières de percevoir, de nouvelles manières de comprendre et de nouvelles manières d'agir. (Michaël Foessel. Entretien in France culture, 2013)

Recordemos que para Husserl, nuestro conocimiento del mundo y de la vida “íntima” necesita una transcendencia subjetiva que combina a su vez percepción e intuición. Desde un punto de vista fenomenológico, ¿cómo el universo interior estaría estrechamente relacionado con una parte de nuestro cuerpo que parece desatarse de la función fisiológica del gesto de ver? En este sentido, nos acercamos también con estas reflexiones a las concepciones de Merleau-Ponty, quien percibe el cuerpo como un fenómeno ontológico que opera mediante la reinversión entre el mundo y el yo interior: “Le corps est le véhicule de l’être au monde, et avoir un corps c’est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s’y engager continuellement” (Merleau-Ponty, 2015, p. 111). En esta óptica, el cuerpo en Merleau-Ponty no conllevaría a pensar que el ser y el mundo físico se ambicionan en una misma dimensión, es decir, el sentido (percibir) y el sentir (la percepción) no se conciben en tanto que dimensiones ontológicas que se oponen o se limitan: “L’épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j’ai d’aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair” (Merleau-Ponty, 2014: 176).

En esta misma línea de lectura, Pierre Ouellet, en su obra *Poétique du regard: littérature, perception et identité* (2000), parte también de la teoría de Husserl sobre los predicados para dar consistencia a sus hipótesis. Ouellet aborda la puesta en escena de términos que comunican mediante la acción de ver, y que manifiestan, en cualidad de actos estéticos, una “tensión” en el campo semiótico entre la representación y la sensación. Dichos términos en tensión crean nuevos sentidos inéditos gracias a esta metáfora:

La sémiotique tensive se donne donc les moyens d’approcher la question du sens non plus dans le seul cadre de sa représentation mais dans l’espace-temps plus ou moins tendu et étendu d’une présence qui est un pré-sens, où se manifeste non seulement la chair du monde dans son opacité mais plus fondamentalement, le manque originaire, l’absence radicale ou imperfective, dirait Greimas, qui sert de moteur, de virtus ou de motus, à toute action qui consiste à “tendre vers”, à toute intentionnalité qui a pour destin de créer de la valeur (des différences des potentiels, des positions et des orientations investies



d'une plus ou moins grande tonicité) au sein d'un champ de présence qu'elle mue peu à peu en champ des significations. (Ouellet, 2000, p. 142)

Recordemos que para Ricœur, la “transacción entre contextos” puede hacerse a cualquier nivel de atribución de significantes (1975, p. 243). Esta metáfora poética se diferencia de la metáfora trivial, se constituye en el discurso poético en tanto que una imagen sin fin que se transmite a nivel de la emoción en el campo del afecto: “la metáfora no añade nada a la descripción del mundo” (1975, p. 239).

Las hipótesis de Ricœur le llevan a una tentativa de “mantener la imagen como el proceso final de una teoría semántica” (1975, p. 263) ¿Cómo traducir mediante el lenguaje aquello que pertenece al ámbito del imaginario? ¿De qué manera la poética puede articular este modelo de la imagen trascendental hacia el imaginario, este “ver como” (Ricœur) con la palabra? Es hacia estas cuestiones que nuestras interrogantes se formulan: ¿Qué lenguaje tenemos en la frontera con la psicología y con el imaginario que pueda formularse en relación con tales asociaciones? Este efecto de “ver como” a través de la metáfora, es aquel que va a permitirnos establecer lazos entre lo verbal y lo imaginario como dos relaciones que encuentran en la imagen metáfora un lenguaje de la semejanza: “ver como” define la semejanza y no inversamente” (1975, p. 270). Ciertamente, no podemos hablar de imagen sin lenguaje y deberemos tener en cuenta los efectos que el lenguaje produce en un texto donde la imagen-metáfora es la fuente fundamental de significación. Es ahí donde una escritura del automatismo había fracasado desde la vanguardia surrealista.

La imaginación, en el primer sentido dado por Aristóteles, había sido asociada con el campo de ver, que era también aquel del pensamiento. Hasta el presente, para toda teoría lingüística o hermenéutica, es imposible disociar la función semiótica del significante y del significado. Una interpretación de la metáfora en el sentido concebido por Ricœur, pretende cohesionar tal significación lexical de las palabras en su sentido literal, a favor de una significación predicativa que podemos encontrar en la significación completa que una producción semántica puede provocar. Esto implica que los significantes heterogéneos en el seno lexical encuentran una significación conjunta a nivel de la predicación.

Este juego de contrarios y de disociaciones nos parece clave para comprender cómo una combinación entre los lenguajes que leemos en estas semánticas, el psicoanálisis y su reconciliación con la estética, nos ofrece significaciones que van más allá del significante en el proceso de recepción. Tomemos un pasaje aislado de Bellatin en “Mi piel luminosa” del *Gran Vidrio* (2007): “Mi madre aprovechando mi dolor” (2007, p. 9). “Aprovechar” y “dolor” son dos términos de una misma predicación que pueden leerse como efectos opuestos. El primero es positivo y el segundo negativo. Tal relación entre las palabras aisladas pertenece a dominios



semánticos en controversia. Sin embargo, la imagen que leemos en relación con el campo del deseo (placer-desagrado) nos lleva a otra dimensión, aquella del *Principio de placer* psicoanalítico, donde estas sensaciones opuestas terminan por ser correlativas y por acercarnos en su efecto estético a la noción de goce en Lacan. La falta y el dolor son sensaciones y prolongaciones del goce que necesitan del carácter ambivalente y de la relación de contrarios para crear este efecto de placer inalcanzado y conducirnos a las exigencias de la libido freudiana, con la facultad de expresar así esta imagen al límite de la transgresión del deseo. Observemos igual otra semántica de Gudiño en *Con amor, tu hija* (2011), donde el escritor mexicano nos lleva a pensar, bajo el modo de una escritura voyerista, a una estética cercana al goce lacaniano, con cuya lectura percibimos sensaciones ambivalentes a través de las declaraciones del personaje, cuyo discurso podría interpretarse entre los registros simbólicos e imaginarios lacanianos. Con esta semántica voyerista, el lector también puede recrear la escena erótica en imágenes: “Lo sabrá? ¿Será una ofrenda a su padre o tan solo un regodeo en que ostenta lo prohibido? No lo sé y aún así, me pierdo” (2011, p. 147).

Á propósito, nos dice Lacan sobre el voyerismo y el efecto de goce que produce:

Pero la satisfacción del voyeur, quiero decir lo que comporta su deseo, contiene el elemento siguiente. Por muy inocentemente que se presente el objeto, algo en él se presta a la función del espectáculo. El objeto es abierto, participa en potencia a la dimensión de la indiscreción. El goce del voyeur alcanza su verdadero nivel en la medida en que algo en los gestos de quien la espía puede dejar suponer que, de algún modo, ella es capaz de ofrecerse al goce. (Lacan, 1958-1959, p. 495)

Este “ver como” es un espectáculo semántico de estos dos efectos contrapuestos en una imagen, dos figuras de la contradicción que se unen en un mismo instante de lectura. La semejanza se encuentra como estética gracias a un lenguaje poético que viola esta duplicidad antagónica en el plan paradigmático. Recordemos que, en lingüística, el valor de oposición del signo es conferido por las relaciones paradigmáticas que hacen que en la cadena semántica estos enunciados sean compatibles por medio de la semejanza. En los paradigmas lingüísticos, normalmente el término opuesto se excluye, está ausente, pero corresponde al lector el suponer tales dicotomías de la lengua que harían que la realidad se conciba en opuestos.

Concluimos este trabajo con la hipótesis de una nueva propuesta de lectura que encontramos en la narrativa contemporánea gracias a la puesta en marcha de la metáfora de “ver como”, que nos llevaría a formular una lectura neutralizada de las dicotomías del lenguaje (significante-significado) mediante combinaciones narrativas que nos permiten recurrir a la imaginación y evitar caer en límites lingüísticos y semánticos. Nos referimos en este análisis a la



imaginación en cuanto a un dominio que hace uso de la imagen desde un sentido que abarca tanto el ámbito de lo real como aquel del imaginario, permitiéndonos alternar y pensar ambos registros. Las teorizaciones de Ricœur que asociamos a dichas semánticas han pretendido dar cuenta de cómo, a nivel de la imagen (como conducto del imaginario) y de la metáfora, podemos ir más allá de una visión binaria del mundo y de las cosas que nos rodean, que percibimos y que anhelamos. Como lo declara Bellatin en una de sus genuinas entrevistas: “me siento escritor cuando voy describiendo”, una afirmación que da mucho que pensar y que resume el deseo de algunos autores por desmarcarse de los paradigmas lingüísticos a través del uso de la escritura.

## **Bibliografía**

Aira, César. (1992). *La prueba*. México D.F: Ediciones Era, 2002.

Bellatin, Mario. (2007). *El Gran Vidrio. Tres autobiografías*. Barcelona: Anagrama.

Bellatin, Mario. Entrevista a Mario Bellatin, “Me siento escritor cuando voy describiendo”, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. Recuperado de <http://www.uasb.edu.ec/web/spondylus/contenido?mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-describiendo-34>

Cohen, Jean. (1966). *Structure du langage poétique*. Paris: Ed. Flammarion.

France culture. (2013). “La pensée de Paul Ricoeur. Le pouvoir de l’imagination”. Entretien Michaël Fœssel.

Gudiño, Jorge Alberto. (2011). *Con Amor tu hija*. México: Alfaguara, Formato Kindle.

Lacan, Jacques. (1964). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire, Livre XI*. Paris: Ed du Seuil.

Lacan, Jacques. (1958-59). *Le désir et son interprétation (1958-59), Livre VI*. Paris: Ed. De la Martinière.

Lacan, Jacques. (1959-60). *L’Éthique de la psychanalyse Le Séminaire, Livre VII*. Paris: Ed du Seuil.

Lacan, Jacques. (1960). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. Escritos I. Siglo Veintiuno editores.

Merleau-Ponty, Maurice. (2014). *Le visible et l’ invisible*. Paris: Ed. Universalis.



Merleau-Ponty, Maurice. (2015). *La Phénoménologie de la perception*. Paris: Ed. Universalis.

Plaza-Morales, Natalia. (2016). Análisis estético-narrativo de *La prueba, Canon Perpetuo y Efecto invernadero*. Hapax. *Revista de la sociedad de estudios de lengua y literatura*, Salamanca, 9, 105-124.

Ouellet, Pierre. (2000). *Poétique du regard: littérature, perception et identité*. Paris : Les éditions du Septentrion.

Ricœur, Paul. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Editions du Seuil.

Zabala, Horacio. (2012). *Marcel Duchamp y los restos del ready made*. Argentina: Ediciones Infinito.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)