



Revista Káñina

ISSN: 0378-0473

revistakanina77@gmail.com

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Campos López, Ronald
QUIZÁ APROXIMACIONES AL HECHO DE LA METÁFORA
Revista Káñina, vol. XXXVIII, núm. 1, enero-junio, 2014, pp. 59-73
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44247249004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

QUIZÁ APROXIMACIONES AL HECHO DE LA METÁFORA

*GETTING (MAYBE) CLOSE TO METAPHOR***

*Ronald Campos López**

RESUMEN

Se reflexiona sobre aspectos teóricos de la metáfora en tanto metonimia del lenguaje, su amplitud semántica y hermenéutica, su aceptación como tal por parte del lector, la superposición caleidoscópica de material lingüístico, la dialéctica filosófica que permite sobre la realidad y lo real, sus modelos elementales o liberados, su (im)posibilidad de (des)decir (des)diciendo, su carácter de trampa y trazo del lenguaje, de (re)ordenador del mundo, su capacidad de promover extrañamiento y asombro, su tiempo y su desbordamiento hacia la hipérbole; todas estas cualidades a partir de un cuento y dos ensayos de Jorge Luis Borges, dos poemas de Dulce María Loynaz y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Palabras clave: Teoría literaria, metáfora, literatura latinoamericana, crítica.

ABSTRACT

This article reflects on theoretical aspect about the metaphor as the metonymy of language, as well as its semantics and hermeneutics breadth, its acceptance by the reader, its kaleidoscopic overlapping of linguistic material, its philosophical dialectics allowing reality and the real, its elementary or released models, the (im)possibility of (un)saying, its character as trap and trace in language, the (dis)arranging of the world, its ability to promote strangeness and wonder, its time and, finally, its hyperbole spillover. All these qualities are taken from a short story and two essays by Jorge Luis Borges, two poems by Dulce María Loynaz and the novel *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez.

Key Words: Literary theory, metaphor, Latin American literature, criticism.

* Universidad de Costa Rica. Universidad Internacional de las Américas e Instituto de Educación Integral. Costa Rica.

** Traducción del título: Lic. Ana Patricia Quirós
Correo electrónico: ronaldcl84@yahoo.com
Recepción: 20/05/13. Aceptación: 10/06/13.

1. Especulaciones sobre el concepto de metáfora

Hablar sobre la metáfora es incurrir en una posible discusión imposible sobre el lenguaje. La metáfora y el lenguaje están unidos desde una perspectiva no solo trópica, específicamente metonímica, sino aún más significativa dentro de un juego de relaciones de poder, no estrictamente hegemónicas (Barthes 2003). La metáfora, por más mecanismo epistemológico, cultural, subjetivo e ideológico, resulta la pieza inclusiva, y exclusiva a la vez, con que el lenguaje logra materializar realidades, literaturas y comunidades de pensamiento-acción desde tiempos prístinos.

Desde una perspectiva meramente retórica, se ha conocido la metáfora como una figura sustitutiva y asociativa de un elemento *in praesentia por uno in absentia*. De acuerdo con Lotman: “la metáfora no se construye sobre la base de la colisión de palabras, sino como un elemento, por ejemplo, del lenguaje del cine. Parecería que la brusca confrontación de dos imágenes visuales en el montaje pasa sin una colisión entre discreción y no discreción u otras situaciones de intraducibilidad esencial” (1981: 3). Si se analiza dicha proposición, se confirma el encuentro forzoso y casi accidental de palabras dentro de un enunciado reconocido como metafórico; una confrontación, una lucha, una rivalidad de un término “X” por sobreproyectarse —enfaticando su propuesta en términos cinematográficos— ante “Y”, con propósitos meramente intencionados y manifiestos desde un paradigma dialéctico.

Lotman (1981) rescata, por así decirlo, el carácter plástico de la metáfora como construcción lingüística al compararla con la metáfora cinematográfica, característica muchas veces olvidada, pues desmiente el hecho de que existe un elemento presente y otro oculto, como si se tratara de una maniquea concepción bicolor de las artes pictóricas. Antes bien, llega a establecer la metáfora como un sistema de relación entre ambos elementos (tomando como riesgo que simplemente sean dos unidades por cada caso). Dice Lotman: “El otro miembro de

la metáfora no se puede recontar verbalmente, sino que se revela en la relación con el primero (y otros semejantes a él)” (1981: 3). No se implanta, en todo caso, una relación hegemónica y asordiante de “X” sobre “Y”, sino que “Y” adquiere mayor fuerza semántica y expresiva a partir del silencio que le acompaña, en tanto “X” pretende ser proyección filmica (verbalmente visual) de aquel otro.

Pero en esta dialéctica del signo, ¿qué se acepta como metáfora o qué puede ser definido como tal?

Para adentrarse en esta discusión, tómense como base referencial un cuento y dos ensayo de Jorge Luis Borges, dos poemas de Dulce María Loynaz y la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

2. La metáfora desde el cuento y el ensayo según Borges

Desde una perspectiva borgeana, sospechosamente bartheana, lo importante a propósito de la metáfora es el hecho de que el lector o el oyente perciba dicha materialidad como metáfora (Borges 2001).

Sin embargo, desde esta panorámica, se inaugura otra dicotomía inevitable: ¿resulta la metáfora un hecho racional o irracional? Estrictamente, estas alternativas quedan descartadas. Como categoría analógica, la metáfora escapa de tal dualidad simplista. No obstante, si se parte de tal esfera de pensamiento positivista, se puede afirmar, sin ningún temor, que en la distancia entre el objeto y la palabra nace la metáfora. En ese preciso e insuficiente pulso por aprehender la esencia de una cosa, que no es sino siempre un proceso, asoma la naturalidad del lenguaje humano: la imposibilidad de lo real, lamento decimonónico, catafalco de la metáfora.

Al respecto, en “La metáfora”, Borges dice:

Quizá la mente humana tenga tendencia a negar las afirmaciones. Recuerden que Emerson decía que los razonamientos no convencer a nadie. No convencer a nadie porque son presentados como razonamiento [...]. Pero cuando algo sólo es dicho o —mejor todavía— sugerido, nuestra imaginación lo acoge con una especie de hospitalidad (Borges, 2001: 48)

A falta de recursos, se opta por la falsa y riesgosa dualidad clásica: imaginación-racionalidad, donde esta segunda sistematiza de modo científico la concepción de la realidad, mientras que la primera presupone la apertura de los componentes sgnicos (especialmente del significante) hacia múltiples virtualidades semánticas novedosas y hermenéuticas. En todo caso, tanto lo racional como lo imaginativo constituyen formas epistemológicas de concebir la realidad, noumenotécnicas declara Bachelard (1993), complementarias, sistemáticas y paralelas, equitativamente oportunas y mediadas por el lenguaje (Durand 1971).

En el lenguaje, según Paz: “La indicación es simbólica [...] porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas” (1998: 32 y 34). Dicha afirmación se comprenderá como irrevocable con tal de acordar ciertas alianzas comprometedoras.

Al respecto, Borges asegura que “aunque existan cientos y desde luego miles de metáforas por descubrir, todas podrían remitirse a unos pocos modelos elementales [...] cada metáfora es diferente: cada vez que usamos el modelo, las variaciones son diferentes” (Borges 2001: 58). Esto último introduce la certeza de que “existen metáforas [...] que no podemos remitir a modelos definidos [...] La metáfora estimulará la imaginación. Pero también podría sernos concedida [...] la invención de metáforas que no pertenecen, o que no pertenecen todavía, a modelos aceptados” (Borges, 2001: 58 y 59). En sintonía casi con los postulados de Borges, Amoretti¹ (2013) llega a meditar y referirse, valiéndose del lenguaje de la globalización, a lo que ella misma llama metáforas emergentes y metáforas corporativas: las primeras, aquellas que nacen en el seno de un grupo familiar de autores o simplemente por convención ante la necesidad de llevar al lenguaje, a un ritmo, imágenes creativas (Paz 1998); las segundas, aquellas instauradas en la sociedad y reconocidas por sus atributos, valores y comportamiento, es decir, su sentido normalizado.

En sí, la propuesta borgeana apunta hacia la liberación y renovación constante del lenguaje a través de la metáfora, promovidas por

procesos de imaginación simbólica (Durand 1971), genio creador, técnica, dedicación y compromiso poético. Tales procesos llevaron a García Lorca a afirmar: “si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema” (1934, citado en Diego, 1934: 423).

Toda metáfora, en síntesis, es aceptada como tal por el lector, según Borges (2001). Se cree en una metáfora casi por fe, pues cada una de ellas constituye una representación de la nada y, por lo tanto, representación de un *todo*. Al final, la metáfora, desde la racionalidad o la imaginación, resulta un sentido accidentado: una fuerza incide sobre un objeto y a través del lenguaje múltiples juegos de percepciones conformarán el objeto mismo, multiplicado muchas veces en sí mismo, porque este no existe como materialidad abstracta ni concreta, sino como conjunto de representaciones lingüísticas que articulan su proceso sustancial, ideológico y sociocultural.

Con base en lo anterior, Borges propone, en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, dicho supuesto filosófico:

Describimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres (Borges, 2001: 431)

Como en otros textos borgeanos, el tema de los efectos de sentido es visto como “abominable” en tanto son engañosos y no posibilitan el objeto en sí, sino una acumulación, una proyección quimérica de imágenes caleidoscópicas alrededor de este, donde ninguna es el objeto mismo y todas son el objeto imposible. Es como si se tomara un objeto, una llave por mencionar alguno, y se lanzara esta contra un haz potente (una palabra) y sufriera una fractura, una separación tridimensional de sus átomos, todos, estáticos, navegantes en una nube momentánea, espesa, compacta, informe; es decir, la llave sería la misma, la materia no puede destruirse; sin embargo, cada uno de

los átomos suspensos es y no la llave a la vez, pues su forma verbalizada, o al menos su forma concebida como imagen a través de la palabra “llave”, no es la oficial desde un discurso hegemónico. Es una metáfora. Es una quimérica superposición de material lingüístico, que de igual manera no puede ser destruido porque se ha dicho, y deambulan en ella los efectos del sentido accidentado de que resultan al final las percepciones metafóricas.

¿Hasta dónde, entonces, un *algo*, una *res*, es lenguaje o es fuera del lenguaje y dicta un entramado filosófico? Borges parte del “hecho de que la filosofía sea de antemano un juego dialéctico” (2001: 436). Por tanto, lo representado es tan válido como el objeto aparentemente verosímil, “real” e impertérrito. También: “Es verosimilitud lo segundo” (Borges, 2001: 442). Es decir, también es válida la metáfora, porque diciendo al objeto no lo dice, sino que lo insinúa en un abismo caleidoscópico siniestramente limitado.

Prosigue Borges:

Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos (2001: 436)

Todo esfuerzo por comprender la metáfora desde la referencialidad contextual se ve sentenciado a caducar o perecer como las Ruinas del Mapa, “Del rigor de la ciencia” (Borges 2001). En tanto la metáfora logre ser representativa, nunca exacta; mientras trabaje el lenguaje, sin pretender agotar los recursos y estrategias retóricas, será entonces cuando catapulte las limitantes de un signo hacia las de un símbolo donde la ideología, la configuración del sentido, la cultura, las fuerzas oníricas y psíquicas se materialicen de manera novedosa, emergente, lúdica y revelativa, siempre y cuando haya un esfuerzo mayor por concebir la poesía², no como un lenguaje que comunica, sino que intenta “establecer puentes entre lo visible y lo invisible³” (Albán 2012), “hacer fable lo inefable” (Azofeifa, citado en Albán 2012).

3. La metáfora desde la poesía de Loynaz

Se analizarán dos poemas de Loynaz (1993), con motivo de comprender o evidenciar algunos de los argumentos expuestos anteriormente. Préstese atención a los textos: “Yo no digo...” y “La mujer de humo”.

Véase el primer poema:

Yo no digo: —La rosa...
 Pero la rosa
 está en el aire...
 Y tú la sientes cerca,
 viva, honda:
 No se nombra
 la rosa, pero *está* la rosa fresca...
 (Loynaz, 1993: 28)

En el texto loynaziano, desde el título, se plantea la imposibilidad del lenguaje o, que es lo mismo, de la metáfora: la cuestión de decir desdiciendo o sin poder (des)decir.

Cada palabra, cada metáfora, impone un sentido aceptado dentro de un contexto de relaciones de poder sociohistórico, cultural, humano e ideológico; establece una tensión entre el signo y sus significados por ocupar un lugar y un espacio en la sociedad donde *es dicha*. Cuando una palabra, cada metáfora, se dice, se da en ella un fenómeno multilingüístico, pues como materialidad discursiva cambia y establece nuevos alcances, tal vez disonantes, discordantes con el sentido hegemónico que se pretende de ella dentro del espacio de enunciación social. No se puede pretender que cada palabra o metáfora posea un sentido fijo, único, monológico, vacío, aunque haya algunas que calzan con modelos básico (Borges 2001) o corporativo (Amoretti 2013). La metáfora es un instrumento ideológico dinámico que también responde a procesos humanos, culturales, sociohistóricos y, en tanto *es dicha*, (des)dice algo de sí misma.

Esto porque quizás la metáfora sea la simple digresión del lenguaje.

No en vano lo desdicho o lo imposiblemente dicho en este primer poema de Loynaz es paradigmáticamente una rosa: “Yo

no digo: —La rosa...” La reticencia⁴ denota, por una parte, la performatividad del enunciado y la insuficiencia del lenguaje, ¿acaso de la metáfora misma? La misma raya, como en una premeditada necesidad, ordena el enunciado tipográfica y normativamente, con el fin de acentuar la palabra, la metáfora misma, seguida de una corta sospecha: la nada. El vacío. ¿Acaso la monología o la polifonía del propio enunciado?

El mismo Borges (2001) no especifica los modelos elementales hacia los cuales, en su opinión, se encausan las pocas metáforas de la humanidad. Pensando en estos modelos, se puede preguntar: ¿por qué lo no acabado, lo no *dicho*, en el primer verso del poema de Loynaz, es la ‘rosa’? ¿Será acaso síntoma de su propia sordina o el despunte carmesí de su irrevocable novedad?

De los puntos suspensivos se cuelgan algunas lecturas: “la Aurora de dedos de rosa/ sube al cielo saliendo del Océano” de Mimnermo de Colofón; o la contraposición de Tirso de Molina entre “El clavel, lindo en color,/ y la rosa todo amor...”. Tal vez la “Rosa divina que en gentil cultura/ eres, con tu fragante sutileza,/ magisterio purpúreo en la belleza,/ enseñanza nevada a la hermosura” de Sor Juana Inés de la Cruz. Dice Paul Verlaine: “Lucen vagamente las teclas del piano/ a la luz del suave crepúsculo rosa,/ y bajo los finos dedos de su mano”. Avisa Vicente Huidobro: “Poetas, ¿por qué cantáis a la rosa?/ ¡Hacedla florecer en el poema!” Pregunta Pedro Calderón de la Barca: “¿Ves esa rosa que tan bella y pura/ amaneció a ser reina de las flores?/ Pues aunque armó de espinas sus colores,/ defendida vivió, mas no segura”. Canta Arthur Rimbaud: “La estrella bañó de rosa el corazón de tus orejas,/ el infinito rodó blanco desde tu nuca hasta la cintura;/ el mar perló de rosa tus senos bermejos/ y el Hombre sangró negro entre tus piernas soberanas”. Ensalza Francisco de Quevedo: “Esa color de rosa y azucena,/ y ese mirar sabroso, dulce, honesto,/ y ese hermoso cuello, blanco, enhiesto,/ y boca de rubís y perlas llena...”; o diciendo asimismo: “¡Ay! la pobre princesa de la boca de rosa/ quiere ser golondrina, quiere ser mariposa...” En todo caso, como sentenció Cuauhtémoc: “Yo no estoy

en un lecho de rosas”; ni mucho menos, como se dice popularmente, no “es color de rosa” la vida.

De los puntos suspensivos se cuelgan estas y otras lecturas, porque la digresión es una metáfora buscándose a sí misma. De esos puntos suspensivos se cuelga el esfuerzo de la palabra por sujetar esa ‘rosa’, que no *es dicha* ni puede serlo, pues en su intento acontece el estrago de la bivocalidad de su palabra misma (Bajtín 1989). Una ‘rosa’ que resuena a... metonimia por su color, por su fragancia; sinécdoque de la belleza, delicadeza, la fugacidad, gnosticismo o neoplatonismo, ¡rosa mística!; al sentimentalismo, la feminidad, el resguardo apacible. De todos los modelos elementales borgianos, la metáfora de la *rosa* ve agotados sus virtualidades en estos redundantes sentidos.

“Pero la rosa/ está en el aire...” declara Loynaz. No es la rosa de Quevedo, ni de Huidobro, ni de Borges, ni de Cristo, ni la de este escritorio, ni la de otros Homeros. No es la rosa. Es la *rosa*, la que verdaderamente permanece en el aire. La metáfora. La debatida entre lo real, afán positivista, y la realidad. Es su aroma. Su percepción. Su efecto accidentado.

De todos los sentidos, la sensación olfativa ha sido relegada al mínimo. Véndese el lector los ojos un momento. A través del oído, una palabra solo puede imprimir una imagen mental en el sujeto a partir de las ondas que aquella genera en tanto está siendo pronunciada. El ruido que se comete con un martillo *es* lo que dé y es el martillo mismo: la acción con el objeto *es* el objeto, no el objeto en sí mismo. Por medio del tacto, la proporción de la materialidad y su fenomenología constituyen una representación verosímil, realista, más aproximada al modelo. Si de la vista se tratara —abra el lector los ojos de nuevo—, se llegaría a una apropiación de una máscara primeriza y satisfactoria, “primoroso engaño del sentido” (De la Cruz, s.f.: 1), que redujera al objeto y su entorno mismos. Pero con el gusto, habría menores posibilidades de anagnórisis de un objeto, puesto que el margen de incertidumbre oscila tan solo entre cinco categorías epistemológicas: ácido, dulce, picante, salado y lo insípido. El olfato, por último, se

desprestigia a sí mismo, dado que desaparecen sus facultades de propiciar reconocimientos hasta el punto en que únicamente se juega a partir de ciertas percepciones empíricas, esencias imposibles, desconocidas, nulas casi, o inexistentes. Por ejemplo: El olor plata de los átomos de la llave, utilizada como ejemplo anteriormente.

Resulta intencional la homologación de la imagen olfativa de la ‘rosa’ y la metáfora en el texto de Loynaz. Su aroma disperso en el aire remite, por una parte, a los elementos vacíos, lugares comunes, metáforas corporativas (Amoretti 2013), oficializadas en todo caso, que su esencia produce recordar; o, por otro lado, a la exploración, la liberación, ese espacio aún por ser verbalizado, que los signos suspensivos de nuevo inauguran: un alejamiento de toda institucionalización del significado, del signo ideologizado y hegemónico.

Los dos versos siguientes: “Y tú la sientes cerca,/ viva, honda” tensan todavía más la metáfora como oficio imposible de la palabra confrontada con la verosimilitud en tanto materialidad, referencialidad institucionalizada. Existe una brecha *non grata* entre el lenguaje y la materia. Es inconcebible un carácter inmanente y “real” de modo estricto que, independiente de la incidencia de la palabra, determine la existencia. ¿Cómo decir que “*está*” fresca la rosa, sino únicamente al convertir esta percepción en un enunciado, arbitrario justamente, pero necesario para asir tal cualidad?

Los versos últimos (“No se nombra/ la rosa, pero *está* la rosa fresca...”) contradicen esta última pregunta retórica, ya que permiten dialogizar, precisamente, el carácter “real” e inmanente de la rosa, no como símbolo, sino como materialidad independiente del lenguaje, que no demanda ser señalada para comprobar que preexiste.

En el segundo texto de Loynaz, se plantea el adocenado motivo lírico de la imposibilidad de la relación amorosa o el desencuentro amoroso. Léase:

Hombre que me besas,
hay humo en tus labios.

Hombre que me ciñes,
viento hay en tus brazos.

Cerraste el camino,
yo seguí de largo;
alzaste una torre,
yo seguí cantando...

Cavaste la tierra,
yo pasé despacio...
Levantaste un muro.
¡Yo me fui volando!...

Tú tienes la flecha:
yo tengo el espacio;
tu mano es de acero
y mi pie es de raso...

Mano que sujeta,
pie que escapa blando...
¡Flecha que se tira!...
(El espacio es ancho...)

Soy lo que no queda
ni vuelve. Soy algo
que disuelto en todo
no está en ningún lado...

Me pierdo en lo oscuro,
me pierdo en lo claro,
en cada minuto
que pasa... En tus manos...”
(Loynaz, 1993: 34-35).

Resulta notorio el hecho de que, en este poema, la caracterización del sujeto masculino, por un lado, se construye a través de elementos tangibles y concretos, algunos relativos a la corporeidad humana; mientras que, por otro, el sujeto lírico femenino se edifica sobre un conjunto de imprecisiones o símbolos que buscan una difusión del sentido, la acción y la materia. Él está definido por medio de ‘besos’, ‘labios’, ‘brazos’, así como un verbo de acción corporativa: ‘ciñes’. Retoma aspectos propios de un discurso metafórico del espacio, en donde él se muestra como dimensión cerrada, limitada y definida por la materialidad: ‘camino’, ‘torre’, ‘muro’; se lo connota a través de un punto de partida, decisiva, mas no potente: ‘flecha’. En todo caso, su conjunto característico apunta hacia lo vano e inútil de su condición corpórea;

de discurso patriarcal dominante, de concreción y realidad frente a la ilusión o imaginación que desde siempre han sido delegadas al ámbito de lo femenino.

El sujeto femenino, por el contrario, se encuentra poetizado por elementos de incorporeidad: ‘humo’, ‘viento’; adjetivos calificativos especificativos tales como: ‘roto’, ‘fino’, ‘largo’; verbos de crecimiento; en fin, metáforas relativas a la imagen de la ligereza, el espacio abierto, el proceso continuo de transformación de la materia indefinida.

En fin, lo masculino corresponde a lo formal o racional de la referencialidad del lenguaje; mientras lo femenino, lo informal o irracional de lo imaginario, simbólico y onírico del lenguaje (Durand 1971).

La penúltima estrofa de este poema llama la atención, justamente, sobre una sensación de extensión, una no-unió de ese elemento característico del sujeto lírico femenino: el ‘humo’, pues este, desde un punto de vista meramente químico y físico, constituye un coloide, una sustancia en la cual sus componentes se encuentran suspensos, no disueltos uno en el otro, y la cual no podría catalogarse ni como sustancia pura, ni disolución. ¿Podría metaforizarse la metáfora acaso como un coloide? El ‘humo’, construcción sinecdótica del sujeto lírico femenino, resulta escapista, inaprensible, informal; una cortina que obstruye, distorsiona, obnubila la percepción sensorial, pero eleva la facultad intuitiva⁵ y “al alma hacia el más allá” (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 585). El ‘humo’, pues, ha crecido tanto que los procesos posibles de visualizarlo sobrepasan el horizonte de observación común; esto es, el límite de lo cognosciblemente experimentado por medio del sentido de la vista y lo humanamente perceptible a simple vista. ¿Qué es esto sino una metáfora de la metáfora?

Desde el plano metalingüístico, los sujetos líricos, debido a sus características, metaforizan la dualidad entre lo formal y lo informal, inmanente y trascendente, lo sensible e ininteligible, lo racional e irracional, la verosimilitud e inverosimilitud, la concreción y

abstracción, el cuerpo y el alma, fenomenología y metafísica, el significado y el significante. Tanto binomios posibles orientan las lecturas e interpretaciones de este poema en dos ejes operativos: el eje diacrónico, expuesto por la entidad femenina; y el eje sincrónico, por la masculina, pues se juega con un proceso de aprehensión perpendicular sobre una instancia siempre en fuga. ¿Y qué es esto sino una teorización sobre la metáfora? El eje sincrónico del objeto “real” accidenta la constante continua del *estar sin estar realmente*, del *(des)decir (des)decir* o el poder *(des)decir*. En todo caso, la percepción accidenta la palabra contra la realidad referencial propuesta como metáfora, que ya no es la realidad propuesta en sí, y escapa de ella misma.

Se planteó anteriormente el binomio fenomenología vs metafísica.

Con respecto a los supuestos de Derridá (2006), la figura del poeta radica en el péndulo que divaga hacia el filósofo y el sofista; es decir, entre quien explora los sentidos de la realidad, con el fin de llegar más allá de la verdad aparente y absoluta de las cosas; y quien se reduce simplemente a la reproducción satisfactoria y vacía de un presupuesto útil, conformista y peligroso.

Resulta oportuna la recurrencia de Derridá (2006) por establecer una teoría de la metáfora desde los axiomas de la metafísica. Ambas representan un esfuerzo por explorar, por escapar de las circunstancialidades aparentes de la vida, el mundo sensible: Esta es la imposible travesía de la nave Argos por cruzar las mareas empíricas de una verdad hegemónica y revelar la trascendencia del instante eterno e intuitivo que funde todas las cosas cotidianas con la humanidad en el espacio onírico de un acto poético (Bachelard 1979).

Con base en lo expuesto en los últimos cinco párrafos, reléase la siguiente estrofa:

Soy lo que no queda
ni vuelve. Soy algo
que disuelto en todo
no está en ningún lado...

De mejor manera no podría sintetizarse la metáfora de la metáfora en el texto de Loynaz.

Complementario a esta noción poética, Derridá especula sobre la metáfora como un trazo:

el trazo trata o se trata, traza el trazo, en consecuencia retraza y retrata o retira la retirada, hace contrato, se contrata y establece consigo mismo, con la retirada de sí mismo, un extraño contrato que no procede ya, por una vez, a su propia firma, y *que en consecuencia la quita* (2006: 72).

De este (re)trazo, se logra concluir que la metáfora, en tanto esfuerzo por transferir un sentido desde lo sensible hasta lo ininteligible, desde lo dicho hasta lo *dicho*, corresponde tan solo a una fisura, una huella, una marca de este constante e imposible encuentro-desencuentro paradójico. No se puede atrapar la metáfora sino dejándola ir, pues ella misma es cuanto no queda ni vuelve, ese *algo* que disuelto en todo no está en ningún lado, más que en su rastro, en el rescoldo entre lo decible e indecible —o indeseable— del lenguaje.

Por lo tanto, la metáfora lucha a ciegas contra sí misma, contra la (im)posibilidad, la (im)pertinencia, la (re)conciliación de la presencia ausente, la (in)operancia de comprender un proceso (in)estable, ambiguo, lingüístico, que alcanza su potencial semántico, lúdico y revelativo precisamente en la máxima incertidumbre del sistema y el signo lingüísticos, buscando algo más allá de lo aparentemente “real” o la realidad instaurada, hegemónica, presupuesta como naturaleza oficial del centro vacío, que nunca ha pretendido ser la palabra.

3. La metáfora desde la novela de García Márquez

Con frecuencia, tiende a confundirse el término de metáfora con el de la poesía, o relegarse tan solo a este género literario. La metáfora, aunque catapultas las mayores potencialidades polisémicas y simbólicas de la poesía, no es exclusiva de esta, sino que “se traza” (Derridá 2006) sobre cualquier *poiesis*. Uno de los casos más representativos, en cuanto al trabajo técnico, acertado y plurisignificativo de la metáfora en novela, es *Cien años de soledad*.

García Márquez concluye su discurso de aceptación del premio Nobel de Literatura en 1982 con uno de los celeberrimos aforismos del poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón: “La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre” (s.f.: 4). Esta sentencia presupone que el ser humano alcanza sus máximos niveles de expresividad y permanencia existencial por medio del lenguaje trascendental; que la palabra es capaz de brindar existencia concreta a una realidad entendida como visión necesaria del mundo.

En este sentido, la metáfora corresponde al vínculo necesario entre la realidad y el lenguaje para el ser lingüístico de Macondo. En ningún caso durante la diégesis del texto, la metáfora responde a ningún sistema de signos predeterminados; en su intento por (re)acomodar el (des)orden de las palabras tiradas como piezas inertes sobre el mundo, la metáfora, mientras juega, cree comunicar y (re)ordenar algo. Como lo expone Rago, en Macondo: “El lenguaje preexiste a la realidad, las palabras son una condición para la existencia de las cosas” (2000: 1). Como se dijo anteriormente, el mundo nace con el lenguaje.

Se ha insistido en este escrito en que la metáfora no puede apresarse en los significados unívocos y vacíos que el lenguaje convencional les ha proporcionado. En todo caso, el lenguaje, la metáfora, alcanza su máxima liberación mientras logre desprenderse del universo fenomenológico que aparentemente funciona como “real” o modelo, y se vuelve a jugar, en forma de niño, alquimista y redentor (piénsese en José Arcadio Buendía), reacomodando con palabras inusitada e inevitablemente el mundo a su antojo. Quizás este fue el gran logro de los poetas surrealistas: Llevar el lenguaje, la metáfora, al extremo de su plenitud de expresión onírica y simbólica.

Como se ejemplifica en la novela, después de la peste del insomnio y en la misma fundación de Macondo: “El surgimiento del lenguaje está determinado por la necesidad de designar la realidad. Las palabras nacen para poder estrechar vínculos con las cosas y establecer una comunicación con los demás” (Rago 2000: 3).

Por tanto, se crean distintas realidades a partir del lenguaje.

Pero, ¿cuál es el verdadero hecho primario: el objeto material, la realidad fenomenológica; o la metafísica, la realidad lingüística?

Ante tal interrogante, recuérdense los principios de Durand (1993), quien defiende que, en el lenguaje, la intervención comunicativa es secundaria en relación con la evocación, expresión, representación, comprensión, entre otros. El lenguaje ya no es una mera copia de una realidad cósmica o relacional abstracta, sino que su misión es simbolizar (figurar) el sentido (Garagalza 1990): crear metáforas. Desde este punto de vista, el lenguaje es subjetividad trascendental o intersubjetiva, pues toda palabra es transcripción, traducción, interpretación creativa de una infraestructura, vivencia o realidad profunda. Es metáfora viva. Es metáfora emergente (Amoretti 2013).

Aunque posiblemente la representación lingüística parte de la concreción de los objetos fenomenológicos, esta resulta insuficiente, pues la verbalización o nominación del objeto le proporciona su máxima existencia aun por sobre su materialidad y, a pesar, tampoco se encuentra en el material lingüístico, ya que el objeto no descansa ni en su materia ni en su imagen signica, sino en la acumulación de imágenes que connotan su materialidad y su existencia simbólica para el sujeto lingüístico.

Considerando de nuevo uno de los episodios de la novela, Foucault (1968) plantea varios procesos que intervienen en la formación del lenguaje. A partir de la insuficiencia de este mismo, el señalamiento de las cosas, con el fin de nombrarlas, resulta el paso inaugural. Respecto de la fundación de Macondo se dice: “El mundo era tan reciente, que las cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo” (García Márquez 2007: 9). Lo mismo que el lenguaje, también Macondo atraviesa por la necesidad de ser señalado para alcanzar una existencia fidedigna y consustancial: “porque Macondo fue un pueblo desconocido para los muertos hasta que llegó Melquíades y lo señaló con un puntito negro en los abigarrados mapas de la muerte” (García Márquez 2007: 95).

Como se observa, la génesis de Macondo y del lenguaje es congruente, pues ninguna realidad material, circunstancial o contingente puede existir sino dentro de la representación lingüística del signo. Sin embargo, a falta de palabras, simplemente basta señalar el objeto, siempre y cuando esté presente. Nace la necesidad de nombrarlo, entonces, si este se encuentra ausente. En la metáfora, ocurre esto último. El objeto metaforizado —partiendo riesgosamente de que sea uno solamente— no es el objeto en sí; inclusive va más allá de la imagen que pueda activar en la psique del lector. En el lenguaje existen todos los objetos que una palabra particular pueda designar y ninguno a la vez; puesto que, en la misma insuficiencia por contener el objeto, el lenguaje busca asirlo con el trazo (Derridá 2006), el rastro simbólico, la metáfora.

Por ende, todo acto creador de la metáfora corresponde a la capacidad de extrañamiento y de asombro que el ser humano, como intérprete de lo “real”, libere en la búsqueda de nuevas percepciones oníricas y simbólicas. Al respecto cítese: “Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro” (García Márquez 2007: 258).

Cien años de soledad se ha considerado como una metáfora de metáforas, entre las cuales se pueden rescatar: la alquimia, el espejo y la lectura cómplice. En relación con la primera, se ve cómo en el laboratorio de José Arcadio Buendía se busca un origen mágico, mítico y científico no solo de Dios, sino también de la existencia de Macondo, de la existencia del lenguaje. La metáfora es una alquimia. De acuerdo con la metáfora del espejo, casi todos los personajes se distorsionan unos frente a los otros, respecto de sus actitudes, conductas, determinismos por herencia o por su medio ambiente; verbigracia José Arcadio y el Coronel Aureliano ante Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo. La metáfora es un espejo. Respecto de la tercera, el lector al igual que Aureliano Babilonia son cómplices del juego de la escritura y la lectura, mientras al final del texto juntos revelan los manuscritos de Melquíades, en los cuales se inscriben cada uno

de los personajes, la historia (principio y fin) de Macondo, e inclusive Melquíades mismo, como profeta y alquimista primigenio, que sentencia y articula el destino de los Buendía y del universo metafórico de la novela. La metáfora es una lectura cómplice.

En esta novela toma cabida la función activa del lector, como lo expuso Barthes (2003), y como lo reafirmó poéticamente, en sus cuentos y poemas, Borges: El texto constituye una representación discursiva tan solo existente a partir de la performatividad del lector. Cuando la lectura cesa, ¿deja de existir ese universo lingüístico? Si la palabra lo construye, si la palabra o la metáfora, que es lo mismo, son el sedimento simbólico que permiten la fundación de un hecho meramente lingüístico, entonces, este no acaba ahí, sino que perdura como rastro, estela, un serpentino pliegue de espumas sobre la orilla terca de la memoria, en el palimpsesto de las lecturas de cada sujeto.

Como los laberintos de Borges, en esta novela también se tejen pasillos y aljibes y patios infinitos, circunscritos en dos aspectos principalmente: el tiempo y el espacio. En el laboratorio de José Arcadio Buendía el lunes resulta perpetuo: se conjugan así metonimias del tiempo y el espacio, a manera de laberintos borgeanos, pues este cronotopos constituye una especie de Aleph al establecer correspondencias metafóricas. Macondo es cualquier lugar de América Latina a la vez, en cualquiera de sus tiempos históricos oficiales, en cualquiera de sus problemáticas sociohistóricas, culturales o humanas. En cualquiera de sus magias y cotidianidades asombrosas, Macondo es la insuficiencia del lenguaje americano por (re) buscar(se) en sí mismo algo que aún desconoce en el instante continuo de su nostalgia.

La insistencia del lunes en el laboratorio de José Arcadio Buendía recuerda dos acepciones distintas sobre el tiempo: una primera de Laureano Albán —de corte bachelardiano—, al considerar el acto poético como la revelación o mostración del instante perpetuo; mientras la otra de Octavio Paz (1998), quien considera que en la poesía no existe un instante detenido, porque la poesía trasciende la realidad y esta se

encuentra en un cambio constante, por lo que el lenguaje jamás podrá apresar ni por segundos la vida misma. La insistencia del lunes es, entonces, el tiempo de la metáfora liberada o emergente (Amoretti 2013): el *tempus* que puede marcar ya el instante eterno (Bachelard 1979), ya la atemporalidad trascendente, en oposición al devenir histórico de las metáforas elementales (Borges 2001) o corporativas (Amoretti 2013).

De acuerdo con Rago, cuanto ocurre en el laboratorio de José Arcadio Buendía equivale a la insuficiencia del lenguaje por asir la realidad fenomenológica circundante o al menos notar cambios significativos en ella. Por lo tanto, en ese espacio será siempre lunes, porque el lunes demuestra los objetos de igual manera tanto ayer, hoy como mañana: “No poder expresar cambios en las cosas implica un no transcurrir del tiempo” (Rago 2000: 5). De esta manera el lenguaje muestra el instante perpetuo en medio de su imposibilidad representativa y simbólica, pues solo percibe y dice las repeticiones cotidianas.

Con base en otro episodio significativo de la novela, se evidencia todavía más la intrínseca relación entre el lenguaje y la realidad. Este es el relativo a la peste del insomnio y sus estragos acaecidos en Macondo, puesto que nadie sería capaz de recordar los objetos por su nombre y, mucho menos, por su funcionalidad. Esto conduce a una crisis de la realidad, ya que solo: “Existe lo que puede ser apresado en el signo lingüístico [...] «Es» lo que se puede capturar en imagen, uno de los términos del signo” (Rago 2000: 5). De ahí que José Arcadio Buendía procede a marcar

cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo. Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad. Entonces fue más explícito. El letrero que colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestos a luchar contra el olvido: Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche. Así continuaron viviendo en una realidad

escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita. (García Márquez, 2000: 60).

Los primeros macondinos tienen la necesidad de señalar los objetos del mundo. Luego, fijan la etiqueta, el nombre de cada cosa o animal, de modo que puedan recuperar la aprehensión del lenguaje. Empero, resultaría imposible referirse a un objeto con un simple señalamiento, si este no se encuentra presente ante los hablantes. Al respecto, dice Rago: “La necesidad de la inscripción para reconocer las cosas supone el condicionamiento que la palabra tiene sobre los entes reales; lo que es es lo que la palabra determina [...] Las cosas reales no eran para los macondinos en tanto no tenían nombre; las inscripciones sobre ellas las determinaban. Del mismo modo, su utilidad estaba condicionada por el lenguaje” (2000: 6). Tampoco la segunda labor sería operativa ni óptima para indicar la existencia representativa o utilidad de cada ser. Lo mismo ocurre con la metáfora. Es necesario que el sujeto cognoscente comience por reconocer lineal e indicativamente cada objeto o ser. Pero luego, en la dinámica onírica, simbólica, trascendente, intuitiva y metafórica del lenguaje, debe olvidar los conceptos lógicos. Como resultado, las metáforas emergentes (Amoretti 2013) resultan “papelitos con nombres nuevos/ [...] no para recordar cómo se ensordece el mundo,/ sino para saber cómo se escuchan/ los milagros” (Campos, 2013: 48), pero tan solo por un instante o un momento imposible (Paz 1998). Lo mismo que en Macondo o en la metáfora: “La comprobación de [la existencia de cada ser u objeto es] la posibilidad de ser expresado por el lenguaje [...] La pérdida de la palabra es la pérdida de la memoria y del pasado” (Rago, 2000: 7).

Por último, el límite entre la metáfora y la hipérbole en la literatura latinoamericana origina una tensa zona fronteriza.

Rago (2000) y Del Rey (2000) insisten en comprender dos figuras primordiales en *Cien años de soledad*: la metáfora y la hipérbole, respectivamente. La primera ya ha sido examinada. Por su parte, la segunda responde a

una desmesura de las virtualidades semánticas, el juego de relaciones implícito en los símbolos, personajes, espacios y fenómenos mágico-cotidianos de Macondo y, por ende, del carácter de extrañamiento y asombro de la metáfora.

La hipérbole se ha considerado como recurso barroco que reviste las producciones latinoamericanas del siglo XX (Sarduy 1977). Es decir, un neobarroquismo que resulta un discurso mestizo contestatario, contra las reformas hegemónicas de producción, pensamiento, procesos históricos, culturales, humanos y literarios en el continente. Por lo cual, en vez de sufrir una desvaloración, la hipérbole goza de tal capacidad representativa y simbólica como la metáfora misma. Al igual que esta, lo hiperbólico americano, visto en *Cien años de soledad*, deja su trazo y le pone trampas al lenguaje, pues se encuentra siempre más allá de lo referencial y común de la realidad y cruza las barreras de los signos con tal de transgredir una visión de mundo hegemónica y vacía.

¿Pero serán estas, entonces, dos figuras distintas?

Debido al desbordamiento de los significados; la amplitud intuitiva, simbólica, onírica y hermenéutica que permite; al hecho de que rebasa los linderos de la percepción racional y fenomenológica del mundo; a que su trazo supera y descansa por encima de las categorías del logos y la comunicación operativa del lenguaje científico (Durand 1999); a su capacidad de generar extrañamiento y asombro en el sujeto; y a su desafío de las estructuras cognitivas del tiempo lineal y cartesiano; por todo estas cualidades, la metáfora, en sus oportunidades de mayor liberación, puede afirmarse, absorbe los atributos de la hipérbole. Es decir, la metáfora es una hipérbole, y viceversa. En *Cien años de soledad* esto es observable. La metáfora, a fuerza de ser usada y amasada, termina adquiriendo cualidades de otra materia, se eleva por sobre los esquemas y paradigmas de percepción, convence de su misterio fascinante y (de)mostración revelativa, para materializarse siempre en fuerzas interiores y trascendentes, como los sueños, en los “cuartos clausurados” de la psique del ser. Léanse a propósito estos tres fragmentos:

La mulata adolescente, con sus téticas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de Aureliano, esa noche, sesenta y tres hombres habían pasado por el cuarto. De tanto ser usado, y amasado en sudores y suspiros, el aire de la habitación empezaba a convertirse en lodo” (García Márquez, 2000: 65) (destacado mío)

—Un momento —dijo—. Ahora vamos a presenciar una prueba irrefutable del infinito poder de Dios.

El muchacho que había ayudado a la misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente [...] Nadie puso en duda el origen divino de la demostración (García Márquez, 2000: 102) (destacado mío)

Después de buscarla inútilmente en el sabor de la tierra, en las cartas perfumadas de Pietro Crespi, en la cama tempestuosa de su marido, había encontrado la paz en aquella casa donde los recuerdos se materializaron por la fuerza de la evocación implacable, y se paseaban como seres humanos por los cuartos clausurados” (García Márquez, 2000: 184-185) (destacado mío)

Márquez, desde su visión del realismo mágico, confirma, con estos y otros ejemplos, que “lo mágico puede transformarse en lo real con la misma facilidad que lo real en lo mágico” (Del Rey 2000: 2). Id est, lo hiperbólico puede transformarse en lo metafórico con la misma facilidad que lo metafórico en lo hiperbólico. En consecuencia, ¿existen realmente tropos, como la sinécdoque, y figuras retóricas, como el símil, la prosopopeya, por decir algunas? ¿Serán acaso estas simplemente estratos o modulaciones del potencial de la metáfora en altas y bajas ondas de frecuencia del lenguaje? Si ello fuera así, ¿acaso existirá la metáfora en sí misma? A ciencia cierta, lo único realmente existente es el lenguaje.

En definitiva, el reto mayor del sujeto lector, frente a la producción literaria latinoamericana, frente a sus metáforas-hipérboles, es el “adentrarse en un territorio imaginario y de aceptar sin aspavientos que lo inverosímil y mágico no es menos real que lo cotidiano y lógico” (Poveda 2000: 2). Porque,

finalmente, el lenguaje, condenado a cien años de soledad, siempre tendrá una segunda oportunidad sobre la tierra.

4. Quizá una conclusión

El ser humano está conformado por lenguaje, al igual que su realidad; le resulta imposible habitar, definir, proyectar, movilizarse a través de un espacio que no haya sido construido antes por el lenguaje vivo de la incertidumbre, la necesidad, la carencia, el asombro, el erotismo de reinventar al otro mientras se reinventa a sí mismo de manera imposible. Por tanto, cada metáfora —sin importar su modelo (Borges 2001, Amoretti 2013)— resulta la concreción de un conocimiento intencionado y (des)conocido, efecto de la articulación personalizada-culturizada de la palabra. En el proceso metafórico se atenta contra esa confianza que, según Paz, fue la primera actitud del hombre ante el lenguaje: la confianza de que “el signo y el objeto representado eran lo mismo” (1998: 29).

En el momento cuando una metáfora es reconocida como figura o imagen (Borges 2001), acontece un proceso de identificación que escapa del truco de la tipografía versal del texto poético, de la disposición prosaica del texto narrativo o de la práctica expositiva del texto ensayístico. Esta identificación ocurre en tanto la metáfora es articulada de manera oral y el carácter histriónico del lector, la musicalidad de la palabra, la cadencia y la proyección de la voz encienden las líneas sobre las cuales reposa la metáfora, para convertirla y dejarla ser “lo que quiso, ¡y ha querido siempre el alba!:// ¡Un escorpión de nardos!./ bajando escurridizo entre mis brazos” (Campos, 2010: 32). Es decir, si en la metáfora el lenguaje late, en la oralidad de la metáfora, el lenguaje se vuelve “un corazón/ sitiando al corazón” (Campos, 2008: 29) del tiempo.

La metáfora no posee ningún compromiso de ser exhaustiva sobre la realidad. En sí, ella misma constituye un modelo epistemológico y perceptivo, constructor y (re)ordenador de una

realidad que, como tal, es complementaria, autotélica, autónoma válida por su multiplicidad y liberación de aquello que todavía se insiste en llamar: lo “real”, desde un afán meramente positivista.

A la metáfora el sujeto llega, no para aprender algo, sino a recordarlo todo (Campos 2013). En el instante eterno que ella es (Bachelard 1979), en su momento de aprehensión imposible (Paz 1998). Pues, como la vida, cada metáfora —parafraseando a Cervantes (1998)— promete algo, nunca concluye nada. La metáfora, metonimia del lenguaje, es y será siempre infinita sugerencia. Por el silencio mismo que la acompaña. Por la conveniente inutilidad del (des)decir que la resguarda. La necesidad de aprehender por medio de la palabra eso que es y no el objeto a la vez, pues de la misma imposibilidad del lenguaje por decir un objeto, un ser, un algo más, nace este en sí mismo, no como materialidad fenomenológica, sino como caleidoscópica materialidad lingüística, trazos de extrañamiento y asombro, desbordamiento siempre hacia lo cotidiano e imaginario (Poveda 2000).

Notas

1. María Amoretti le comenta al investigador de este artículo su punto de vista y propuesta sobre la clasificación de las metáforas, durante una tertulia amistosa, en su casa de habitación, el jueves 07 de enero de 2013.
3. Entiéndase, en este contexto, poesía no como género literario, sino como lo describe igualmente García Márquez (s.f.) en su discurso de aceptación del Nobel: como creación o producción con la palabra, como poesis (de la voz griega ποιησις, y esta a su vez de ποιέω).
4. Laureano Albán le brinda este dato, entre otros, al investigador de este artículo, durante una entrevista de cuarenta minutos, el jueves 18 de octubre de 2012, en su casa de habitación, en la sesión del taller del Círculo de Poetas Costarricenses.
5. Según Fernández (1972), la reticencia consiste en dejar una frase inconclusa, a manera insinuante, ya

porque se entiende la idea, ya por manifestaciones anímicas. Se marca mediante los puntos suspensivos.

6. La facultad intuitiva, “en tanto que función irracional” (Jung 1994: 134), corresponde a aquella disposición latente del espíritu del ser humano, despierta y movida por estímulos: “La posible facultad de conocer y reconocer de hecho lo santo cuando se presenta en fenómenos” (Otto 1925: 183) irreducibles, racional o dialécticamente, a leyes naturales. Se da de esta manera una experimentación del universo, a partir de intuiciones o expresiones analógicas en la realidad empírica; un descubrimiento de “Dios en la acomodación objetiva del mundo” (Otto 1925: 186); “esa emoción de ver manifiesto lo santo por modo puramente contemplativo cuando el alma, frente al objeto, se abre de par en par y se entrega a la pura impresión” (Otto 1925: 208).
7. La hipérbole “valora o describe las cosas fuera de sus proporciones normales; engrandece o empequeñece las cualidades y las acciones exageradamente” (Fernández 1972: 74).
8. De acuerdo con Heidegger (1994), entiéndase por imagen aquella forma de poesis, que permite una mejor captación de lo real, un pensamiento disímil sobre este, así como la reflexión. Toda imagen es anterior a un concepto (límite y fijación del plano consciente), a medida que aquella resulta una expresión del inconsciente profundo, crea una realidad, se encuentra en fuga constante y, por ende, es misteriosa. Toda imagen, en este sentido, promueve la interpretación, ya que es impresión: corresponde al símbolo de un contenido desconocido. La imagen, a diferencia del concepto, siempre es vivencial y escapa de la captación intelectual.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. 1993. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1979. *La intuición del instante*. Francia: Gonthiers.
- Bajtín, M. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. 2003. *Placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Borges, J. 2001. *Arte poética*. Barcelona: Crítica.
- Campos, R. 2007. *Hormigas en el pecho*. San José: Círculo de Poetas Costarricenses.
- . 2010. *Navaja de luciérnagas*. San José: EUNED.
- . 2013. *La invicta soledad*. Manuscrito inédito.
- Cervantes, M. 1998. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. México: Editorial Porrúa.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. 1988. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Del Rey, J. 2000. Las hipérboles en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. *Espéculo*, 15 (VI). Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/hiper100.html>
- De la Cruz, J. s.f. A su retrato (Soneto CXLV). Recuperado de [http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=756&p=Sor%20Juana%20In%20E9s%20de%20la%20Cruz&t=A%20su%20retrato%20\(%20Soneto%20CXLV%20\)&o=Guadalupe%20\(Pita\)%20Amor](http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=756&p=Sor%20Juana%20In%20E9s%20de%20la%20Cruz&t=A%20su%20retrato%20(%20Soneto%20CXLV%20)&o=Guadalupe%20(Pita)%20Amor).
- Derridá, J. 1989. La retirada de la metáfora. En: *La reconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- . 2006. La mitología blanca. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Diego, G. 1934. *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo.
- Durand, G. 1971. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 1993. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- . 1999. *Ciencia del hombre y tradición*. Barcelona: Paidós.
- Fernández, P. 1972. *Estilística*. Madrid: Porrúa.
- Foucault, M. 1968. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Garagalza, L. 1990. *La interpretación de los símbolos: Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos.
- García, G. 2007. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española.
- . s.f. *La soledad de América Latina*. Recuperado de http://estaticos.elmundo.es/especiales/cultura/gabriel-garcia-marquez/pdf/discurso_gabriel_garcia_marquez.pdf
- Heiddeger, M. 1994. La pregunta por la técnica. En M. Heiddeger, *Conferencias y artículos* (pp. 9-37). Barcelona: Serbal. Recuperado de <http://rae.com.pt/Heidegger.pdf>
- Lotman, I. 1981. *La semiosfera*. Valencia: Frónesis Cátedra, Universitat de Valencia.
- Loynaz, D. 1993. *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Otto, R. 1925. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Revista de Occidente.
- Paz, O. 1998. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rago, M. 2000. *Lenguaje y realidad en Cien años de soledad de Gabriel García Márquez*.

Gramma virtual, 1 (I). Recuperado de <http://www.salvador.edu.ar/ua1-7-gramma-01-01-19.htm>

Sarduy, S. 1977. El barroco y el neobarroco. En C. Fernández, América Latina en su literatura. México: Siglo Veintiuno.



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

