

Los objetos como metáfora

Irene Klein

Facultad de Ciencias Sociales (UBA)

Primero y principal, conviene desconfiar de los objetos.
En especial, de los objetos perdidos.
No recoger ningún objeto tirado en la calle
o en cualquier otro lugar público.
Jacques Sternberg

RESUMEN

Los objetos en los cuentos y novelas cumplen funciones diversas. A veces sostienen la trama, construyen el espacio, vinculan las acciones o los personajes, o condensan el sentido del relato. En este trabajo se reflexionará, desde la teoría de Paul Ricoeur, sobre la función metafórica que cumplen algunos objetos en la narrativa de ficción, esto es, cuando permiten que el lector establezca las conexiones necesarias para avanzar hacia el sentido del texto. Desde esa perspectiva, se analizará algunos cuentos que integran la antología del escritor argentino Pablo Ramos Cuando lo peor haya pasado.

PALABRAS CLAVE. Objetos, narrativa de ficción, metáfora, Paul Ricoeur

EL ANILLO DEL RELATO

El emperador Carlomagno se enamoró, de viejo, tan apasionadamente de una muchacha alemana que, cuando ella murió, no quiso separarse de su cadáver embalsamado. El arzobispo Turpín, asustado de esta macabra pasión, examinó el cadáver y encontró debajo de su lengua lo que intuyó era la causa del encantamiento del emperador: un anillo con una piedra preciosa. No bien el anillo estuvo en sus manos, Carlomagno se apresuró a dar sepultura al cadáver; luego, se enamoró

del arzobispo. Turpín arrojó, entonces, el anillo al lago de Constanza. Y Carlomagno se enamoró del lago, y nunca más se alejó de él. Italo Calvino recuerda esta leyenda en las *Seis propuestas para el próximo milenio*, la serie de conferencias que dictó en Harvard en 1985 y se pregunta acerca del motivo por el que esa historia vuelve una y otra vez a su memoria, como si, al igual que el anillo, hubiera ejercido sobre él una suerte de encantamiento. Encuentra la respuesta en esa misma analogía: es el anillo mágico el que motiva su fascinación. No solo porque el anillo sea el protagonista del relato sino porque enlaza los diversos episodios entre sí estableciendo entre ellos una relación lógica de causa y efecto. En torno a él se arma el campo narrativo:

desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo en una red de relaciones invisibles. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. Podríamos decir que en una narración un objeto es siempre un objeto mágico. (Calvino, 1989:45)

En cada una de las conferencias, Calvino propone un rasgo que, según él, debería poseer la literatura del siglo XXI. En esta, enfatiza el valor del tiempo de la que la literatura, a diferencia de la vida práctica, dispone con comodidad. Pero si bien lentifica, demora el curso del tiempo a través de diversas técnicas (digresiones, iteraciones), lo debe hacer, fundamentalmente, para economizarlo: para que, de manera concentrada y concisa, ese tiempo sea portador de sentido. La literatura, sostiene Calvino, debe aprender de los mecanismos sinápticos de nuestro cerebro. En otras palabras, el escritor debe lograr que los avatares de las acciones expresen un significado de manera contundente y concentrada.

De allí que, como intentaremos fundamentar en este texto, los objetos cumplan con frecuencia una función importante en la construcción de una narración literaria: al modo del anillo en la leyenda, pueden vincular las acciones o los personajes, sostener la trama o concentrar el sentido del relato.

SIGNIFICANTE DE UN SIGNIFICADO

Moles distingue las "cosas" de los "objetos", en tanto los primeros son sistemas naturales existentes fuera de nosotros mismos, separables y enunciables como puede ser una piedra, tal y como se encuentra en el medio ambiente sin intervención de la mano humana. En tanto que el objeto también posee un carácter material, es manufacturado o fabricado por el hombre, como en el caso de las lascas elaboradas durante el período prehistórico para destajar y picar. "El objeto como mediador funcional, se convierte en el verdadero testimonio de la existencia de una sociedad industrial". (Moles, 1974: 22.)

A fin de distinguir el objeto de la mera cosa, Barthes, en su "Semántica del objeto" (Barthes, 1985), parte de dos grupos de connotaciones de la palabra "objeto": las existenciales y las tecnológicas. Las primeras darían cuenta de cómo las cosas adquieren ante nuestra vista la apariencia o la existencia de una cosa que, si bien inhumana, se obstina en existir, un poco como el hombre. En muchas obras, señala Barthes, como en el teatro del absurdo, en el *Nouveau Roman*, o en la literatura sartreana, el objeto tiende hacia lo subjetivo y genera de ese modo para el hombre una especie de absurdo, un sentido al modo de un *no-sentido*. El universo conspirativo de los objetos en los cuentos de Silvina Ocampo o de Felisberto Hernández bien podría ser leído también desde esa perspectiva. En Silvina, los objetos, joyas, canarios, chucherías se cargan "de un halo siniestro, y aparecen levemente deformados, como si la persona que los mira (que los cuenta) sufriera una distorsión perceptiva.⁸⁵". En Felisberto, el proceso de reificación de los hombres y humanización de los objetos es una constante: "Pero después pensaba que mientras yo estaba distraído, ellos [los cigarrillos] podían haberme dominado un poquito, que de acuerdo con su poquita materia, tuvieran correlativamente un pequeño espíritu", dice el personaje del cuento "Historia de un cigarrillo".

A diferencia de las existenciales, las connotaciones tecnológicas definen, según Barthes, el objeto como lo que es fabricado y consumido. Desde esa concepción, el objeto se constituye desde su funcionalidad - "una cosa que sirve para alguna cosa" - y ya no tendería hacia lo infinitamente subjetivo sino a lo infinitamente social. El objeto, como mediador

85 Mariana Enríquez, "Pequeños sepulcros adornados", Páginas 12, 21 de enero 2010

entre la acción y el hombre, le sirve al hombre para actuar sobre el mundo, para modificarlo o estar en él de una manera activa. Sin embargo, aun desde esa perspectiva por la cual el objeto solo tiene entidad en tanto posee una función, una utilidad, un uso, también supone otras cosas: brinda información, es signo de status, de época, etc. Siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto; su semantización se inicia desde el momento en que es producido y consumido por una sociedad de hombres.

Como todo signo, además, continúa Barthes, el objeto se define desde diferentes coordenadas: una que llama simbólica, otra, taxonómica. La segunda da cuenta de la clasificación de los objetos que la sociedad nos sugiere o impone; la primera, de su profundidad metafórica. El objeto remite siempre a un significante y tiene por lo menos un significado:

si usted tiene una imagen de publicidad de pastas italianas (me refiero a una publicidad hecha en Francia), es evidente que el tri color (verde, amarillo, rojo) funciona como un signo de cierta italianidad; por lo tanto, primera coordenada, la coordenada simbólica, constituida por el hecho de que todo objeto es por lo menos el significante de un significado (Barthes, 1985).

Lo que Barthes describe en una imagen publicitaria también es válido para un relato literario, si bien opera de modo diferente. Los objetos en los relatos de ficción cifran también muchas veces, a modo de metáforas, el significado o sentido del relato. Los molinos de viento en El Quijote acuñaron la metáfora del delirio; La carta robada, el aforismo que no hay nada más oculto que lo que está a la vista (Sisear, 2001:9). Los objetos son los cuerpos del delito en la novela policial. En literatura los objetos son lo que son pero a la vez siempre son otra cosa. Porque el anillo de Carlomagno no solo es un recurso para hacer avanzar la historia, es la carrera del deseo hacia un objeto que no existe, en el círculo vacío de ese anillo se inscribe o "con-centra" la seducción por una ausencia.

LO INDECIBLE

El hecho que se narra en un relato de ficción siempre insinúa, tal

como ocurre en la poesía, algo más de lo que dice. Esas partes calladas promuevan en el lector la facultad de imaginar las cosas, de establecer las conexiones necesarias para avanzar hacia el sentido del texto. Por tal motivo, el trabajo con los objetos adquiere en los relatos de ficción gran relevancia, sobre todo en el cuento que, como señala la escritora estadounidense Flanery O' Connor (1993), debe ser extenso en profundidad y darnos la experiencia de un significado. Condensado en lo que el relato insinúa sin decir, sostiene la escritora, no debe confundirse con el tema del cuento. El tema puede ser reformulado de maneras diferentes pero si contamos el argumento de un cuento nunca alcanzamos su sentido. Este nace de la particular organización y vinculación de los hechos que rige la trama. Entonces, ¿a qué llamamos *sentido* de un cuento? Tal vez, aquello que no es decible sino a través de la historia tal como ha sido narrada.

Cuando Hayden White, en su última visita a Buenos Aires, se le consultó si estaba de acuerdo en caracterizar los hechos del holocausto como indecibles en tanto cualquier representación sería irrespetuosa de su excepcionalidad, señaló que el término "acontecimiento indecible" es una metáfora o una hipérbole. Consideró que no debe ser tomado en sentido literal pues, desde una perspectiva antropológica, nada que sea conocido o cognoscible lo es. Si bien la *indecibilidad* es una categoría inherente en las ideas del lenguaje literario (la poesía expresa lo indecible como el amor o la muerte), hay que tener en cuenta que no expresa la imposibilidad de dar cuenta de experiencias extremas sino de dar cuenta de ellas desde el discurso literal. "La batalla de la literatura -dice (Calvino: 1989:197) desde una perspectiva similar- consiste precisamente en un esfuerzo por salirse de los límites del lenguaje; se asoma al borde extremo de lo decible y es la llamada de lo que está fuera del vocabulario lo que mueve la literatura". La expresión poética, según Hayden White, trabaja precisamente en ese límite, entre lo decible y lo indecible.

El significado, que no se explicita de manera literal en un cuento, puede cifrarse a través de un gesto, una imágenes, una escena o un objetos⁷, que es una forma de decir metafóricamente.

⁸⁶ En el cuento "Los muertos" de James Joyce, por ejemplo, la angustia del marido, cuando reconoce la relación que existe entre los muertos, se revela a través de la nieve que cae como un sudario sobre Dublín. El sentido del cuento se condensa en esa imagen.

⁸⁷ En el cuento "Los oficios terrestres" de Rodolfo Walsh, los chicos del internado, el Gato y Dashwood, acarrean con esfuerzo un cajón de basura. El peso y el dolor que sienten en las manos, tal como explica Gloria Pampillo (1991:209), no es el de la basura sino la nostalgia por la madre, el maltrato que sufren por parte de sus compañeros. Esto no se dice nunca y precisamente en ese no decir como en la posibilidad de que el maltrato de los otros chicos tenga una jerarquía igual o quizás menor que el cajón de basura.

METÁFORA E IMAGINACIÓN

Los objetos en la ficción, en tanto remiten a un objeto ausente o inexistente, promueven la capacidad imaginativa del lector. En "La imaginación en el discurso y en la acción" (Ricoeur, 2001), Ricoeur se pregunta por la imaginación a partir de la metáfora como innovación semántica. Para ello revisa las diferentes designaciones del término imaginación que, desde diferentes perspectivas, lo vinculan a la constitución de las imágenes: la evocación arbitraria de cosas ausentes pero existentes en otro lugar (un dibujo, un cuadro "toma el lugar" de las cosas que representan) ; las ficciones que evocan no cosas ausentes sino inexistentes; las ilusiones que son representaciones que se dirigen a cosas ausentes o inexistentes y que hacen creer al sujeto , en el instante en que está entregado a ellas, en la realidad de su objeto.

El espacio de variación de las teorías de la tradición filosófica, dice Ricoeur, puede identificarse en función de dos ejes: del lado del objeto, el eje de la presencia y la ausencia; del lado del sujeto, el eje de la conciencia fascinada y de la conciencia crítica.

Según el primero, que responde a las teorías de Hume y de Sartre, la imagen está referida a la percepción, de la cual no es sino su huella. Es hacia ese polo de la imagen que tienden las teorías de la imaginación reproductora. En el otro extremo, la imagen se concibe en función de su ausencia, las figuras de la imaginación productora como el sueño, la ficción, remiten a lo otro que nos lo presente. Tanto una como otra se despliegan sobre un segundo eje según el cual el sujeto de la imaginación sea capaz o no de adoptar una conciencia crítica de la diferencia entre lo imaginario y lo real. En un extremo del eje, el de la conciencia crítica nula, la imagen es confundida con lo real, es tomada por real (error y el engaño denunciado por Pascal, la *imaginatio* contaminada de creencia, según Spinoza); en el otro, donde la conciencia crítica es conciente de sí misma, la imaginación es el instrumento mismo de la crítica de lo real (la reducción trascendental husserliana).

Ricoeur contrapone a esta perspectiva la teoría de la metáfora como posibilidad de vincular la imaginación con cierto uso del lenguaje, precisamente donde se produce la innovación semántica. Esto permite despegar la imagen de la percepción y vincularla al lenguaje. Fenómenos propios del discurso como lo es, en términos de Gastón Bachlelard, la

repercusión o reverberación, implica reconocer que no proceden de las cosas vistas sino de cosas dichas.

El modo en que funciona la metáfora, sostiene Ricoeur, tiene consecuencias para la teoría de la imaginación. Para ello es necesario ver la metáfora como uso desviado no de los nombres sino de los predicados dentro del marco de la oración entera: a fin de resolver el conflicto entre campos semánticos que se genera, se produce una nueva pertinencia predicativa, que es la metáfora. Esta nueva compatibilidad o innovación semántica, que se produce en la oración entera, suscita en el nivel de la palabra una extensión de sentido por la cual la retórica clásica identifica la metáfora. La innovación semántica es producto de una aproximación que suprime la distancia lógica entre campos semánticos hasta ese momento alejados para engendrar el conflicto semántico que suscita "el destello de sentido de la metáfora" (Ricoeur, 2001: 202) La imaginación es la visión súbita de una nueva pertinencia semántica, imaginarees reestructurar campos semánticos, es, como lo proponía Wittgenstein, "ver como". De allí que Mary Hesse encuentre similitudes entre los modelos científicos, otras formas de construcción de mundos metafóricos (mito, poesía, teología) y las formas de ficción puras (novela, historia, drama): todos describen y redesciben el mundo y a ninguno puede pedirse la verdad literal como correspondencia directa con el mundo. (Hesse y Abib, 1998:214)

Ricoeur sostiene en "La metáfora y el problema central de la hermenéutica" (en Gende, 2002) que la comprensión de la metáfora es la que puede servir de guía a la comprensión de una obra literaria tomada como un todo. Si la explicación de la metáfora pone en juego el aspecto de la significación en tanto "sentido", o sea, plan inmanente del discurso, es esta última perspectiva la que desarrolla la significación como "referencia", es decir "la dirección intencional hacia un mundo y la dirección reflexiva hacia un sí mismo" (Ricoeur, 1972: 34) La interpretación versaría sobre el poder de de una obra de proyectar un mundo propio.

La obra es una totalidad singular que no se reduce a una secuencia de frases inteligibles cada una por sí misma sino una arquitectura de temas y de propósitos. De allí que para Ricoeur la comprensión de un texto sea homólogo al de un enunciado metafórico: en ambos casos se

trata de crear sentido, de producir la mejor inteligibilidad global de un diverso aparentemente discordante. Esa construcción se sostiene sobre índices en el texto que sirven de guía a la interpretación del lector: lo orientan hacia la construcción más probable, no más verdadera. Lo empujan hacia el límite de lo indecible de la experiencia. La referencia de un texto literario, sostiene Ricoeur, está constituida por los mundos posibles, el texto habla de ellos y de las maneras posibles de orientarse en estos mundos. El lector descubre nuevos modos de ser que brindan al sujeto una capacidad de conocerse a sí mismo, un nuevo modo de ser.

En oposición a Black, Searle y Lakoff y Johnson, que afirman la no necesidad de un tratamiento especial para las metáforas vivas, Ricoeur considera que solo las metáforas vivas son auténticas. "Cuando el efecto significativo que llamamos metáfora ha incorporado el cambio de significado que aumenta la polisemia -afirma en "Metaphor and the central problem of hermeneutics"- la metáfora ya no está viva sino muerta. Solo las metáforas vivas son auténticas, pues son al mismo tiempo evento y significado."(Ricoeur, 1974: 170) Por esto, no será de su interés la metáfora muerta, en tanto no posee carácter de evento innovador, ni la catacresis en tanto supone el traslado de un nombre atribuido a determinado asunto a otro aspecto del cual la lengua no cuenta con un nombre asignado ("el diente del peine" o "el brazo del sillón", por ejemplo). La metáfora viva no lo es solo porque vivifica un lenguaje constituido, sino, sobre todo, porque provoca la necesidad de pensar más a nivel del lenguaje y su mutua potencialidad para captar lo real.

Podríamos decir que los objetos, en las obras literarias, actuarían a modo de metáforas vivas cuando posibilitan una innovación semántica, o sea, una redescipción del mundo. Desde esta perspectiva, habría que diferenciarlos del símbolo que, según Ricoeur, tiene sus raíces en las constelaciones permanentes de la vida ("en la sombreada experiencia de lo que es poderoso": Ricoeur, 1995: 82). De allí que Ricoeur los considere una suerte de metáforas muertas (Ricoeur, 1995: 77). "Restaurar o reducir el símbolo supone siempre dar cuenta del sentido previo, más o menos codificado: interpretar metafóricamente dispone, en cambio, a conseguir la autodestrucción del sentido habitual, reconociendo la contradicción manifiesta, e intentar salvarla mediante una predicación

inusual". (Gende, 2007: 123)

La metáfora, como resolución de una disonancia semántica, hace que brote una nueva relación de sentido, una nueva significación. La innovación semántica que se produce existe debido a la atribución de un predicado inusual o inesperado. De allí que Ricoeur considere a las metáforas vivas, a diferencia de las muertas o las catacresis cuyo sentido es parte de nuestro léxico, como metáforas de invención porque a través de la discordancia generan una ampliación de sentido. La metáfora dice siempre algo nuevo sobre la realidad. Pero en tanto implica un empleo tensor del lenguaje, tiene por objeto sostener una concepción tensa de la realidad. (Ricoeur, 1995:81)

Cuando Flannery O'Connor afirma que "En la buena ficción ciertos detalles de la historia tienden a concentrar significados y que, cuando esto sucede, se vuelven simbólicos "(O'Connor, 1993: 203) , lo plantea como una función que surge en y a partir del mismo relato, es decir, que no reproduce significados codificados por la cultura a modo de símbolos. Recuerda cuando escribió el cuento "Buena gente del campo" en el que una muchacha, doctora en filosofía, un vendedor de Biblias, a quien ella previamente trató de seducir, le roba su pierna de palo. En esa pierna se concentran varios significados que se van acumulando en el transcurso del relato (hay una parte del alma de la muchacha que es de madera, también los sentimientos de su madre y del vendedor de biblias al respecto de ella) de tal modo que, cuando se la roban, el lector ya sabe que le han hurtado una parte importante de su personalidad. Puede llamarse símbolo pero es, antes que nada, una pierna y en tanto pierna, imprescindible para el cuento: conecta, diferentes niveles del cuento entre sí porque opera en el nivel literal de la historia como también en profundidad.

Barthes se refiere a los significantes o unidades materiales del objeto (colores, formas, atributos, accesorios) y considera objetos simbólicos a aquellos que remiten a un solo significado, como los símbolos antropológicos (la cruz) o aquellos que significan por medio de uno de sus atributos, es decir a partir del desplazamiento por metáfora o por metonimia (la cerveza en una imagen publicitaria no es esencialmente la cerveza la que constituye el mensaje, sino el hecho de que está helada;

una naranja sustenta una de las cualidades que pasan a ser su signo: ser jugosa.) Si bien la unidad material (madera) de la pierna funciona como metonimia significativa, no la convierte en símbolo tal como lo concibe Barthes sino, desde la perspectiva de Ricoeur, en metáfora: innovación semántica producida por la tensión resuelta entre significados.

LOS OBJETOS EN LOS CUENTOS

Observemos cómo funcionan los objetos en dos de los cuentos de Pablo Ramos: *Todo puede suceder* y *El relato constante*. En el primero, un personaje observa, desde su balcón algo que puede ser un accidente pero no lo es: un motociclista empuja a una chica sin atropellada. El narrador, personaje espectador, mantiene después una sola imagen del hecho: un zapato de mujer, en el asfalto. Desde el balcón lo ve y baja a buscarlo. Lo lleva a su casa, lo revisa, lo calza. Encuentra un papel con una dirección y una extraña leyenda: Todo puede suceder y vamos a estar siempre felices y queriéndonos. Si la primer parte del mensaje alude a los hechos que provocan una historia (todo puede suceder), la segunda, parece remitir al final feliz de un cuento maravilloso. El personaje lleva el zapato a la dirección indicada, que es un local semiderruido en cuyo centro se encuentra una suerte de imprenta abandonada, sugestiva presencia en un contexto signado por la posibilidad de un relato, sugerido en el zapato y en el papel. En el segundo, un personaje queda varado con el auto a causa de una gran inundación. Para sacar las cosas de su interior, las coloca en la silla de bebé que está en el asiento posterior y sale con ella. Un vecino del lugar le da conversación y lo abandona cuando el personaje le revela que su mujer y su hija lo han abandonado. Como un mochilero, se va con la silla de bebé al hombro.

En el primer cuento, la sintaxis de los objetos construye dos ámbitos por la juxtaposición de elementos: el espacio público de la calle (semáforos, vidrieras, autos) y el privado del departamento (espejo, libro, sillón, mate). La calle, revestida de elementos que le otorgan fuerza de atropello, de fluir incesante, se vuelve escenario de algo que puede suceder; el segundo, adquiere carácter de palco teatral, desde donde se observa y espera que algo suceda. La ciudad espacio de vitrinas, el obje-

to por fuera de ellas, recupera el aura de Benjamín. Exige ser mirado. Es su imagen la que persigue al personaje narrador y lo impulsa a bajar a la calle a buscarlo. El zapato resuelve dos contextos opuestos, el afuera de la ciudad, el mundo íntimo del personaje, como una metáfora de la historia que pudo ser o haber sido; de la soledad del hombre; del deseo.

Si un zapato abandonado en un espacio anónimo se vuelve objeto público, que no establece sino una relación fugaz durante el breve tiempo breve que es mirado, en el que alguien lo hace suyo por un instante, recupera su carácter privado cuando un sujeto le proyecta sus deseos y fantasías. Se establece entre ambos un tiempo íntimo. El zapato sugiere la mujer ausente, exhibe rastros de lo que ha sido. Si bien los objetos, tal como afirma Barthes, tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, en realidad tienen un sentido que desborda su uso. Al perder su función, que oculta lo que el sujeto deposita en él, exhibe los valores con que han sido revestido. La revelación se produce a través del hiato que existe entre el objeto útil, que es materia y forma, y lo que el sujeto proyecta sobre él: la fantasía erótica, el zapato fetiche insinúa el pie desnudo de una mujer. Pero sobre todo es un zapato que conecta, al igual que la pata de palo o el anillo, diferentes niveles del relato: opera en el literal de la historia (es el elemento que hace avanzar la trama) y en profundidad. El cuento produce una innovación semántica que es resultado del proceso literario de tomar juntos elementos tan distantes como un zapato encontrado en la calle, el deseo de un hombre solitario, un papel con una leyenda cifrada, un local abandonado, la lluvia que no cesa.

En el otro cuento, el objeto no empuja la trama, no actúa como motivación de la acción, sino que cataliza significados múltiples. Si en el primero, el zapato es un recurso que le sirve a Pablo Ramos para hacer avanzar el relato, en el segundo, la escena del personaje que acarrea, frente a miradas poco compasivas, sus efectos personales, mojados, en una silla del hijo, que no tiene, es la representación dramática (en el sentido escénico) del hombre que lleva su existencia desolada - y su historia - a cuestas.

La silla, el zapato son objetos de uso cotidiano en los que permanecen las huellas de ese uso pero que, sin la presencia de! sujeto (la

mujer que calza los zapatos; el bebé que se sienta en la silla), producen desasosiego en tanto remiten a esa ausencia. El zapato y la silla son objetos privados, íntimos; el primero forma parte del vestuario femenino, el segundo, de la vida doméstica, familiar. Pero no se sino en el contexto que le es ajeno__un zapato en la calle, ámbito en el que "todo puede suceder"__que se abre como enigma. Arrancados de su contexto, se vuelven extraños. Tal como lo proclamaba el formalismo ruso, el objeto que es producto de un efecto de extrañamiento, se neutraliza al perder la función por la que fue creado y provoca el placer estético de verlo como por primera vez. En ambos cuentos, los objetos (el zapato, la silla de bebé) encierran un relato incautivo (un encuentro posible entre el personaje y la mujer, la historia del hombre cuya familia lo ha abandonado) al que aluden los títulos.

He elegido para analizar la función de los objetos los cuentos de Pablo Ramos (*Cuando lo peor haya pasado*) no porque proliferen ni porque su presencia resulte inquietante sino porque son funcionales al relato desde diversos aspectos. Si a veces la trama se apoya sobre ellos, como en el caso de los cuentos antes mencionados o en el del cuento *Por las colinas de la luna*, en la que el kilo de cocaína, al tiempo que le permite a Daniel llevarle plata a su mujer, apura la tragedia, en la mayoría de los casos traducen la relación entre el sujeto y el mundo, tal como la define Merleau-Ponty, para quien los objetos no son simples objetos neutros que contemplamos:

Cada una de ellos (los objetos) simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o des- y por eso los gustos de un hombre, su carácter actitud que adoptó frente al mundo y del ser exterior se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere, en los paseos que hace. Nuestra relación con las cosas no es una relación distante, cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida, estás revestidas de características humanas (dóciles, suaves, hostiles, resistentes) e inversamente viven en nosotros como otros tantos emblemas de las conductas que queremos o detestamos." (Merleau Ponty, 2006:31)

Los protagonistas masculinos de Ramos entablan una relación violenta con el mundo y sus objetos: los arrojan o destruyen. El personaje de *En un cuaderno de hojas lisas* rompe huevos contra su propia cabeza; el personaje en *Por la colina de la luna* incita a su mujer a la jra y ella arranca las hojas de los libros preferidos de él. "Otras cosas que se rompen. Cosas que él rompe", se dice el personaje de *Cuando lo peor haya pasado*, conciente de que no puede parar de hacerlo y la pantufla se convierte en un proyectil contra las cosas, el cuchillo, un arma para lastimar a su mujer, que luego desvía hacia su propia mano. En esa batalla del personaje contra el mundo cotidiano de los objetos como contra sí mismo, las puertas se vuelven objetos recurrentes que separan dos mundos inconciliables, de un adentro y un afuera, del placer y el dolor, de un sujeto y un mundo en constante tensión. "Estaba sobre una línea. ¿Una línea? -reflexiona el personaje de *Por la colina de la luna*-. La situación era tan real que me resultaba insoportable. Quizás fue eso: una línea, dos mundos reales, dos mundos incompatibles." La puerta es la línea de choque entre ambos.

Por las puertas entran y salen las mujeres que los protagonistas masculinos aman y hostigan. Las puertas son vallas que separan al narrador de los vecinos y de su deseo de tirarlas abajo (*En un cuaderno de hojas lisas*). A través de la puerta, el personaje mantiene en *El día que te lleve el viento* una relación sexual con una prostituta. La puerta (en *Por la colina de la luna*) es el campo de batalla en el que pierde a su mujer y a su hija: "Yo miraba el picaporte, calculaba la fuerza que podía tener mi mujer, la resistencia de la traba y de la puerta". Pero la puerta no es solo el límite que lo separa de su hija, quien observa a través del vidrio la orgía que protagoniza su padre sino que la puerta y la hija aparecen como si fueran la misma cosa:

Los vidrios de la puerta eran aire y los ojos de Lucía espejos ovalados, incandescentes, imposibles de mirar. (...) Lucía, nuestra hija seguía ahí: al lado de su madre, mirándome. Se acercó a la puerta y apoyó la cara contra el vidrio. Se quedó quieta. Tenía cuatro años y estaba muy linda."

La hija empaña el vidrio de la puerta con su aliento y Sa cara se le borra; luego, escribe algo en ese su aliento. Como si la escritura, o esa necesidad de escribir, casi compulsiva, que sienten los personajes se erigiera también a modo de puerta contra el mundo. O como si para escribirlo, los personajes debieran, previamente, borrarlo.

Hay momentos fugaces en que los objetos se sosegan, se vuelven dóciles, incluso mágicos: el erotismo de una prostituta (en *El ángel del bar*) transforma frente al joven vendedor de flores la servilleta de papel, el pocilio de café y un lápiz de labio. Pero es una magia fugaz como las flores que ella le regala para que venda: "Las flores duraron lo mismo que las visitas de ella: dos semanas. Y podría pensarse que si la magia hubiera sido verdadera las flores no tendrían que haberse terminado nunca. Pero eso sería a no haber entendido nada de esta historia". También el viejo Moisés (en *Tal vez algún día*) logra, rodeado de libros e historias, brindarle un aura nuevo a los objetos: "Si yo fuera pintor, si pudiera pintar_pienso el personaje embelesado en las historias de Polonia que narra el viejo_ese sería mi cuadro: un bastón de madera con punteras de alpaca que se deja al lado unas bolsas de plástico verde. " Y tal vez esa imagen, en su plasticidad, como unión de lo heterogéneo, sea la mejor metáfora de la literatura.

AUMENTO ICÓNICO

El efecto de sentido que surge de la innovación semántica realizada por la metáfora, junto a la suspensión de la primer referencia, la del discurso ordinario aplicada a los objetos, para abrir y desplegar una referencia de segundo grado, constituye a la capacidad que posee la ficción de re describir la realidad. El vínculo entre ficción y redescrición, señala Ricoeur, ha sido enfatizado por ciertos teóricos de la teoría de los modelos en un campo diferente al del lenguaje poético. Lo que tienen en común los modelos y la ficción es la función heurística: la capacidad de abrir y desplegar nuevas dimensiones de realidad, que se logra por la suspensión de la referencia primera.

La paradoja de la ficción, afirma Ricoeur, es que la anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas

(Ricoeur, 2001: 204), lo que puede vincularse con el "aumento icónico" de la realidad, en términos de Francois Dagognet que, en *Ecriture et Iconographie*, postula que todo icono es un grafismo que recrea la realidad en un nivel más alto de realismo, como con la teoría de los símbolos propuesto por Nelson Goodman en *The language of Art*, cuando afirma que todos los símbolos del arte y del lenguaje tienen la pretensión referencial de rehacer la realidad. La estructura narrativa brinda a la ficción la posibilidad de lograr el efecto de aumento icónico que se describe en las artes plásticas. En las pinturas, por ejemplo de Picasso, Juan Gris, Braque, Cezanne, tal como subraya Merleau Ponty, encontramos objetos pero estos no se deslizan bajo la mirada como objetos "bien conocidos", sino que, por el contrario, la detienen, la interrogan, le comunican su esencia y su misma materialidad. "Sangran delante de nosotros." (Merleau Ponty, 2006:59). Y así, sostiene, nos conduce a la visión de las mismas cosas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1985) "La semántica del objeto" en *La Aventura Semiológica*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009. Versión digital: http://www.4shared.com/document/bMnUzInl/Roland_Barthes_-_Semántica_del_.html
- CALVINO, I. (1985) "Rapidez" en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.
- GENDE, C. (2002) "Teorías de la metáfora e interpretación: examen de algunas consecuencias reduccionistas a partir del planteamiento hermenéutico de Paul Ricoeur", *Signos filosóficos*, núm. 8, julio-diciembre 2002, 191-226.- (2007) "El lenguaje desde la función simbólica en Ricoeur: entre la crítica y la convicción", en Martínez Contreras, J. y Ponce de León, A. (coords.) *El saber filosófico III. Tópicos*, México D.F., Siglo XXI y AFM.
- HESSE, M. Y ARBIBB, M. (1998) *La construcción de la realidad*, Buenos Aires, Almagesto. Cap. VIII: "lenguaje, metáfora y una nueva epistemología" y cap. XIX: "interpretación y realidad".
- MERLEAU-PONTY, M. (1948), *El mundo de la percepción*. Siete

conferencias. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006

MOLES, A. (1974), *Teoría de los Objetos*. Barcelona, Gustavo Gili,

O'CONNOR, F. (1993) "El arte del cuento" en: Leopoldo Brizuela (comp.), *Cómo se escribe un cuento*. Buenos Aires. El Ateneo.

PAMPILLO, G. (y otros) (1991) *Permítame contarle una historia*, Buenos Aires, Eudeba.

RIKOEUR, P. (2001) "La imaginación en el discurso y la acción", en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de cultura económica. -(1995)

Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido, México, Siglo XXI, 1995. Cap. III: "La metáfora y el símbolo". -(1974),

"Metaphor and the central problem of hermeneutics", en Thompson, J. (ed.), *Paul Ricoeur. Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981

.SISCAR.C. -(2001),

El lenguaje de las cosas en la literatura del siglo XX, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Obra literaria:

RAMOS, P. (2005). *Cuando lo peor haya pasado*, Buenos Aires, Alfaguara.