

# Secreto y metáfora en la configuración estético-discursiva del arte: dos aspectos semióticos

SECRET AND METAPHOR IN AESTHETICAL-DISCURSIVE CONFIGURATION OF ART:  
TWO SEMIOTIC ASPECTS

**L** *Vivian Leticia Romeu*<sup>1</sup>

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Departamento de Comunicación. E-mail:  
vromeu.romeu@gmail.com

Recebido em 5 de novembro de 2014. Aprovado em 19 de maio de 2015

## Resumo

En este trabajo se pretende explorar una nueva forma de entender el discurso poético como un discurso más allá del literario a partir de la reflexión sobre dos de sus aspectos semióticos, a saber: la metáfora y el secreto. Para ello partiremos en primer lugar de una reflexión sobre la relación entre lo semiótico y lo estético en tanto resulta punto de partida fundamental para comprender no sólo el sentido que en este trabajo se propone el manejo conceptual y epistémico de lo estético, sino también su naturaleza intrínsecamente semiótica. Posteriormente

reflexionaremos en torno a la configuración estética del discurso del arte que, de ahora en adelante llamaremos poético, toda vez que ello nos permitirá posicionar nuestra propuesta de la especificidad estética del discurso poético, en aras de sentar las bases para comprender cómo el secreto y la metáfora resultan ser aspectos semióticos de este discurso, y también elementos de lo que denominaremos configuración estético-discursiva del arte. **Palabras claves:** Arte. Semiosis. Secreto. Discurso poético. Metáfora.

<sup>1</sup> Doctora en Comunicación por la Universidad de La Habana, Cuba. Actualmente es profesora-investigadora de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1; miembro de la Red de Investigadores en Comunicación; de la Asociación Mexicana de Investigadores en Comunicación; de la Red Internacional de Investigadores sobre la Frontera; de la Asociación Latinoamericana de Estudios sobre el Discurso; del Programa de Estudios Semióticos de la UACM.

## Abstract

This work tries to explore a new form to understand the poetic speech like a speech beyond the literary speech from the reflection on two of its semiotics aspects, that is to say: the metaphor and the secret. For it we will leave in the first place from a reflection on the relation between the semiotic and the aesthetic thing in as much is fundamental to begin with understand not only the sense that in this work sets out the conceptual and epistemic handling of the aesthetic thing, but also its intrinsically semiotic nature. Later we will reflect around

the aesthetic configuration of the speech of the art which, from now on we will call poetic, every time it makes possible to us to position our proposal of the aesthetic specificity of the poetic speech, and for to understand the way in which the secret and the metaphor turn out to be semiotic aspects of the poetic speech. Secret and metaphore are also elements of which will denominate in this work discursive and aesthetic configuration of the art.

**Keywords:** Art. Semiotic. Secret. Poetic discourse. Metaphore.

## Introducción

El arte y los estudios del discurso son dos campos que tradicionalmente han estado estrechamente vinculados, debido a que su punto de unión ha sido el discurso literario, a partir de la Retórica Clásica, pero más contemporáneamente a partir de las llamadas nuevas retóricas que han centrado su preocupación tanto en el estudio de los mecanismos de eficacia del discurso social como en el estudio de las estructuras lingüísticas de la literatura. Es precisamente esta segunda vertiente neorretórica la que conduce a consolidar el estudio sobre el discurso literario en tanto discurso de lo excepcional, de la desviación lingüística, de los tropos o figura.

En este trabajo se pretende explorar reflexivamente una nueva forma de entender el discurso literario, operando sobre sus estructuras narrativas y construcciones sintácticas propias sin soslayar la necesaria relación pragmática que todo discurso incorpora, al admitir que el acto de enunciación del cual se desprende la concepción y expresión del discurso está en estrecha relación con el ámbito de la recepción y lectura del mismo. En este sentido, la reflexión sobre dos aspectos semióticos del discurso literario, a saber la metáfora y el secreto, nos permitirá demostrar este carácter organizacional del discurso poético o literario que hemos descrito.

Es así que metáfora y secreto serán entendidas en este trabajo, aunque en tanto discurso se instituye como instancia histórico-social de construcción y representación de una realidad necesariamente intercambiada, compartida, negociada y disputada a través

de los eventos del habla, posee además una estructura narrativa y organizativa del sentido que más allá de su naturaleza ficcional construye una instancia de relación con el lector que es a su vez lo que lo define como semiótico y simultáneamente poético a partir de lo que, en esto último, creemos configurar su especificidad estética.

En los apartados a continuación, primeramente desarrollaremos una reflexión sobre la relación entre lo semiótico y lo estético en tanto resulta punto de partida fundamental para comprender no sólo el sentido propuesto como manejo conceptual y epistémico de lo estético, sino también su naturaleza intrínsecamente semiótica. Posteriormente, reflexionaremos en torno a la configuración estética del discurso del arte que, de ahora en adelante, llamaremos poético, toda vez que ello nos posibilitará posicionar nuestra propuesta de la especificidad estética del discurso poético, en aras de sentar las bases para comprender la manera en que el secreto y la metáfora resultan ser aspectos semióticos de este discurso y también elementos de lo que denominaremos “configuración estético-discursiva del arte”.

## Acerca de la comprensión del arte como discurso estético

### Breves apuntes sobre una relación mal comprendida entre semiosis y estesis

El origen etimológico de la palabra estética proviene de los vocablos griegos αἰσθητική (aisthētikḗ) – que significa sensación o percepción – y de αἴσθησις (aisthēsis) – que significa sensación o sensibilidad – por lo que ha sido relacionado con lo sensorial. En ese sentido, la estesis como propiedad sensible de los sujetos (nunca de los objetos) se vincula tanto con el conocimiento en términos de sensación y sensorialidad como con lo afectivo-emotivo en términos de sensibilidad.

Como no puede ser desvinculada ni de los procesos de percepción ni de los cognitivos, la estesis o sensación como modo de percepción no puede ser entendida bajo ninguna circunstancia como un proceso que excluye al conocimiento ya que la relación entre sensación y conocimiento vincula indisolublemente la sensibilidad del sujeto como forma de aprehensión corporal del mundo a su capacidad para generar conocimiento sobre él.

Wolfgang Iser, un filósofo que se ha ocupado de la superación teórica de la separación entre sensibilidad y percepción, plantea que toda percepción se compone de un régimen de racionalidad que tiene por función intentar establecer y garantizar el orden de la percepción; en este sentido, se trata de un abanico de racionalidades inmerso en una totalidad desorganizada y confusa mediante la cual se intenta proveer a la percepción de reglas o criterios para completarla. Así, la racionalidad puede preguntarse en varios

sentidos por el objeto, pero – a diferencia de la razón – no puede reconocerlo ni diferenciarlo ya que actúa en el nivel de lo singular, no de lo general como hace la razón.

Por otra parte, como se supondrá un orden de conocimiento dado que se debe a la integración de ciertas racionalidades y no de unas *únicas* racionalidades, lo que genera un resultado absolutamente contingente, es decir, absolutamente diferencial en función del sujeto que es quien a través de su actividad perceptiva y sensorial y no de principios lógicos universales obtiene información sobre el mundo que lo rodea, pero que al mismo tiempo también la posibilidad de organizar su habilidad y disposición para percibirlo sensiblemente.

Sin embargo, existe una diferencia entre sensación y valoración que no puede agotarse en los sentidos ya que al tener en cuenta que lo sensible, en tanto emotivo, es también un mecanismo fisiológico y cognitivo que permite al sujeto adaptarse al entorno, es posible pensar la actividad sensible como experiencia vital cuyo fin va más allá de la aversión o la complacencia, es decir, de la mera experimentación porque en la percepción siempre está involucrada con algo.

Cuando sentimos, hay en dicho acto más que la pura acción de sentir puesto que hay percepción; sentimos tal o cual cosa porque percibimos tal o cual cosa. El objeto o acontecimiento que percibimos sensorialmente se convierte en un signo de esa percepción, por lo que el proceso que recoge dicha conversión no puede ser menos que un proceso semiótico inscrito en los procesos sensoperceptivos, es decir, en procesos donde lo percibido a través de los sentidos se torna significativo para el sujeto. Ello, sin dudas, hace que se ate, aunque sea débilmente (o como plantea Welsh (1998) mediante racionalidades y no razones), la significación a la sensación y viceversa.

En consecuencia, debido a que la significación está vehiculada mediante signos, y éstos a su vez a través de significantes que son el existente material de aquello que se percibe a través de los sentidos y que al mismo tiempo provee al sujeto de referencia, conexiones, articulaciones o relaciones con otros signos u objetos, resulta incorrecto hablar de sensibilidad pura, es decir, de sentir por sentir, sino más bien de sentir “algo” que es lo que realmente hace, ya que es imposible referir la presencia de signos en estados de pre-cognición como los que sugieren los estados de sensibilidad pura o los mal llamados estados estésicos que incluyen la contemplación y el éxtasis o cualquier otro tipo de actividad meramente sensible como a las que supuestamente convoca el arte al margen de un proceso de asignación de sentido.

### Del objeto del arte a la percepción estética

La experiencia del arte, como hemos sostenido con anterioridad, no es sólo una experiencia sensorial sino también un evento semiótico que se deriva de un modo de

percepción que privilegia la convocatoria a lo sensible. Este modo de percepción lo llamaremos fascinación ya que se activa cuando percibimos lo asombroso, lo inesperado, lo raro, lo impresionante, todas estas características que diversos teóricos del arte (Echauri, Goodman, Bourdieu, Prada Oropeza, García, Karbusicky entre otros) atribuyen de una manera u otra al arte, y que nosotros, junto a otros teóricos y estetas (Mandoki, Welsh, Favelo, por ejemplo) atribuimos también a otros fenómenos estéticos extraartísticos.

Según la etimología, fascinación significa encantamiento y lo que encanta se halla estrechamente relacionado con lo mágico, lo extraño y lo imposible (no encanta o fascina lo que ya se espera o sabe de alguna forma cómo es, para qué sirve y qué significa), por eso el encantamiento o fascinación se activa en el sujeto ante lo nuevo o lo que le causa extrañeza; en una palabra: lo que no puede aprehender con facilidad.

No obstante, lo anterior no debe llevar a pensar que un objeto o fenómeno que haya sido percibido por un sujeto como fascinante sea fascinante per se. De hecho, insistimos, sólo mediante su proceso sensorio-perceptivo (que ya vimos como no puede desligarse de lo semiótico) el sujeto ha percibido en aquello que cree fascinante (ya sea una obra de arte o un atardecer) ciertos rasgos que concibe como mágicos, extraños, impresionantes o asombrosos que son justamente los que convierten a estos “objetos” o a sus rasgos en significantes y provocan lo que denominamos una aprehensión “fascinante” derivada de la percepción del sujeto en torno a una diferencia novedosa o rara en la configuración material de los objetos o fenómenos percibidos como fascinantes.

Justo lo anterior es lo que consideramos debe entenderse como percepción “estética” en tanto percepción sensible y semiótica (valga la redundancia) diferenciada de otras percepciones sensibles no fascinantes y convocada por lo que a falta de mejor terminología hemos decidido llamar por el momento objeto o fenómeno “estético”, aún a sabiendas de que resulta imposible asumir la idea de la esteticidad intrínseca de los objetos como propiedad intrínseca en tanto la esteticidad es una capacidad del sujeto y sólo de él.

Nuestra apuesta es más bien por comprender que si bien toda experiencia sensible ocurre en el sujeto, ello implica necesariamente la presencia de un objeto o fenómeno que, a la manera de anclaje existencial del significante, lo implique como fascinante. En ese sentido, aclaramos nuevamente que en ningún caso puede existir un objeto o fenómeno estético o fascinante per se (ni siquiera los del arte), sino más bien que deviene “estético” o si se prefiere “fascinante”, debido precisamente a que el sujeto percibe fascinación en ellos.

Lo anterior implica que para percibir la fascinación el sujeto debe maravillarse ante aquello que percibe, lo que únicamente puede hacerse bajo la confluencia de tres condiciones. 1) si percibe al objeto como maravillosamente desconocido; 2) si dicha

percepción le genera asombro, extrañeza o encantamiento; y 3) si puede disponerse, en términos tanto de disposición volitiva como de habilidad, a experimentar invalidaciones de los sistemas cognitivos preexistentes para la aprehensión de estos objetos o fenómenos.

Así, consideramos que queda clara nuestra posición en torno a los objetos y fenómenos estéticos o fascinantes como una postura que se distancia de aquellas ontológicas trascendentalistas a lo Heidegger, ubicándose en todo caso al interior de una perspectiva materialista y fenomenológica que implica la puesta en relación cognitiva a partir de una motivación afectiva y emotiva, como lo es la fascinación, del sujeto hacia los objetos y fenómenos de nuestra realidad, misma que a nuestro juicio, no se da como plantea Mandoki mediante un exceso o desbordamiento de la apreciación provocado por brincarse el eje semiótico de la percepción, sino justamente – tal y como ya mencionamos – por atravesarlo.

De esa manera, cuando se dice que un sujeto percibe estéticamente los fenómenos y objetos del arte, la realidad de lo que sucede es que se está disponiendo emotiva y cognitivamente a entrar en una relación semiótica de fascinación con objetos y fenómenos en los que cree percibir cierta “rareza” como valor significante. Ésta, insistimos, no responde a ninguna propiedad especial de los objetos, sino a una especie de configuración otra que se instituye, parafraseando a Bajtín como alteridad, haciendo del objeto o del fenómeno algo diferente a la percepción del sujeto; en ese sentido, como se podrá apreciar, la alteridad del objeto o fenómeno sólo es posible percibirla en tanto el sujeto la perciba como tal.

## De la percepción estética al discurso poético

La especificidad estética del arte si bien comporta una relación directa con lo artístico en tanto fundamento campal en función de la producción y los mecanismos de legitimación de dicha producción en el orden de lo social (BOURDIEU, 1995), sus vínculos con la perspectiva estética tradicionalista y ontológica no son esencialmente necesarios ya que lo estético se articula en torno a la naturaleza convocante de la sensibilidad del sujeto que en primera instancia gesta la obra de arte.

Así, consideramos que las obras de arte o la producción de objetos y bienes simbólicos considerados y legitimados como artísticos pueden ser definidos como discurso poético en la medida en que puedan ser identificados por su especificidad estética, es decir, en función de su capacidad para convocar de modo fascinante la sensibilidad del sujeto a partir de su naturaleza material, o lo que es lo mismo, mediante la configuración y organización de sus elementos constitutivos.

Al margen entonces de lo que en lo sucesivo se desarrolle en aras de esta reflexión sobre la ontología material del arte que hemos denominado como “especificidad estética”,

insistimos, se soslaya la idea de una ontología del arte en función de propiedades intrínsecamente estéticas de los objetos ya que esto es un absurdo que la teoría estética y la teoría del arte han perpetuado mediante el despliegue de estrategias ideológicas elitistas.

La especificidad estética será entonces entendida más como una estrategia del discurso del arte que en términos de su construcción como producto inserto en la producción de un campo concreto, el de la producción de bienes simbólicos restringidos (BOURDIEU, 1995) nos permitirá demostrar qué, en el discurso poético que se objetiva en una obra de arte, moviliza de manera enfática la sensibilidad del sujeto, y cómo eso que ejerce esa convocatoria en los sentidos del sujeto puede ser conceptualizado como especificidad estética en tanto propio de las gramáticas de configuración estético-discursiva de este tipo de producción.

Si tomamos en cuenta lo que hemos comentado en el apartado anterior sobre la posibilidad de conceptualizar al texto u obra de arte como algo en lo que se puede percibir alteridad, el texto en cuestión en tanto se percibe fascinantemente, se percibe también como portador de un secreto<sup>2</sup> que convoca a nuestra sensibilidad a develarlo. ¿Pero cómo un secreto puede ser develado? ¿Es posible hablar de un secreto que se revele a sí mismo? ¿Qué relación (y cómo se la da) guarda la obra de arte con el secreto?

A continuación, pero tras una breve reflexión en torno a la relación secreto-fascinación, intentaremos contestar las preguntas anteriores, toda vez que las respuestas resultan el soporte epistémico y metodológico de lo que hemos denominado configuración estético-discursiva del arte, y del fundamento semiótico de esta configuración.

Para ello partimos de considerar a la obra de arte como un texto cuya configuración material resulta diferente e innovadora y que en tanto resulte rara o desconocida al sujeto podrá ser susceptible de convocar en su sensibilidad la activación de una aprehensión fascinante, la que implica la forma en que el sujeto se enfrenta al secreto emotiva e intelectivamente comprometiéndose e involucrándose con él para intentar conocerlo.

Debemos insistir en que este concepto de secreto no indica en ningún caso la existencia de un secreto per se en los objetos y fenómenos que un sujeto percibe como fascinantes, sino sólo el hecho de que la configuración material del objeto donde se asienta el significado del mismo resulta nueva y atractiva de alguna manera para el sujeto, activándose así una percepción estética que puede resumirse como un acto de descubrimiento, o al menos como un intento o pretensión de descubrimiento en el que se involucran los sentidos y las emociones.

2 Nos hemos basado en el concepto de “forma signifiicante” de Clive Bell, a pesar de que nos distanciamos de él. Para mayor información, recomendamos consultar: Art as significant form: the aesthetics hypothesis. En: Dickie, G. et al. (eds.). *Aesthetics, a critical anthology*. Nueva York: San Martins, 1977.

Así cuando el sujeto percibe la fascinación que desata la percepción de un secreto en algún objeto o fenómeno lo hace partiendo de lo que a su sensibilidad (a sus patrones perceptivos) le resulta ajeno y desconocido (por ello decimos que el sujeto percibe el secreto del objeto a partir de la percepción de su propia ignorancia). Sin embargo, aunque el sujeto no pueda dar cuenta de lo que configura el secreto del objeto estético en cuestión, su actividad dialógica, en un intento por aprehenderlo, se enfoca a interrogarlo hermenéuticamente estableciendo con ello una relación eminentemente cognitiva al interior de una experiencia de fascinación, es decir, de una experiencia estética<sup>3</sup>.

En consecuencia con lo anterior este involucramiento del sujeto con la obra de arte y relación dialógica que se desprende de él forman parte de una misma actividad indagatoria, hermenéutica, en la que el sujeto pregunta al objeto sobre su secreto, y éste le “responde” desde la inteligibilidad que provee su configuración material. Es así que el sujeto se transforma en términos cognitivos de un ser pasivo a un ser activo.

Este descubrimiento – que en términos de Mandoki (2008) resulta un exceso de valoración que rebasa al evento semiótico en tanto se diferencia del reconocimiento (se-miosis) como un quitar el velo del cubrimiento en el que la percepción se abre sin hábito ni reconocimiento a una experiencia nueva – constituye para nosotros parte de un proceso cognitivo en el que el sujeto, inmerso en un halo perceptivo de fascinación, gracias a su habilidad y disposición, percibe la alteridad de los objetos y fenómenos mediante la captación de ese algo diferente, novedoso o irreconocible que se halla indisolublemente vinculado a su configuración material, misma que en su calidad de configuración incompleta e inconclusa a la percepción del sujeto se muestra como secreto, transformando con ello el estatus de los objetos y fenómenos de normales y sabidos a raros y desconocidos. Esta transformación, no está de más insistir, no ocurre en los objetos tal cual, sino en los sujetos, es decir, en el régimen de percepción de los sujetos en tanto se enfrentan así con una configuración material que deben aprehender a través de patrones perceptivos nuevos.

---

3 Como se puede notar nuestra definición de experiencia estética se distancia de las posturas de Dufresne y Beardsley que Mandoki llama “circulares” en tanto definen al objeto estético por la experiencia estética y a ésta por aquél (MANDOKI, 2008, p. 47) puesto que la nuestra define al objeto y al fenómeno “estético” desde un punto de vista fenomenológico soportado en la conversión de un evento X en uno Y, donde Y se transforma en fascinante gracias a la peculiar actividad perceptora del sujeto que percibe al objeto como portador de secreto. También nos distanciamos de las teorías sobre la captura estética en las que la naturaleza del objeto apela a la sensibilidad del sujeto en tanto reconocemos que es el sujeto en el despliegue de su sensibilidad vital quien capta o percibe en el objeto lo que llamamos “secreto”. Estamos conscientes de que el objeto no puede apelar a la sensibilidad, sino que es el sujeto, a través de su sensibilidad intelectual, quien apela al secreto del objeto.



## La configuración estético-discursiva del arte

Se hace necesario definir qué entendemos por configuración material de un discurso haciendo hincapié en que se trata de la organización de sus elementos constitutivos en función de un programa narrativo concreto que, ya sea que se construya de forma consciente o inconsciente por parte del autor, posibilita tanto la articulación del sentido como su decepción.

En consecuencia, creemos que la configuración estético-discursiva del arte deberá definirse como enunciado y como discurso, es decir, como enunciado y como práctica (HAIDAR, 1998) o como materialidades y acciones; por ello, el discurso del arte deviene al mismo tiempo “discurso literario” y práctica discursiva.

Como práctica discursiva, el discurso puede ser tanto artístico como poético, ya que se corresponde con el modo específico en que hay que gestar una producción para que sea una producción artística y no cualquier otro tipo de producción simbólica y con la práctica como acontecimiento para hacer arte, en tanto aparece vinculada tanto a sus productores y a los procesos y factores condicionantes de la producción, como a sus consumidores y/o usuarios y a sus procesos de recepción, consumo y lectura.

Como discurso literario, lo poético debe ser señalado allí donde lo discursivo propio del arte aparece configurado como enunciado poético, es decir, como texto inmanente. Ello significa que en tanto enunciado, el discurso literario o poético observa un conjunto de reglas internas que otorgan especificidad al mismo, mismas que al no estar vinculadas a las prácticas discursivas del arte refieren únicamente a la configuración inmanente del texto, como si el texto estético fuese per se un texto estéticamente autónomo.

No obstante esta descripción dicotómica del estado de cosas en torno a la metodología del análisis del discurso – que no es más que el resultado de un largo trayecto en la conceptualización y reflexión metodológica sobre el discurso del que nos apropiamos en este momento para trabajar el concepto de configuración estético-discursiva del arte –, señalamos que la práctica artística no puede estar separada de la producción artística, ni desvinculadas ambas de la producción estética (al menos si se tiene en cuenta la observancia de las reglas del campo artístico, como planteó Bourdieu, 1995).

En ese sentido, definimos la configuración estético-discursiva del arte como el conjunto de reglas que la práctica artística debe contemplar en aras de producir un enunciado que posea lo que hemos llamado con anterioridad especificidad estética. Ello a su vez nos posibilitará referirnos a esta configuración como acción configurante y, al mismo tiempo, entramado configurativo.

En el primer caso es acción que construye en tanto produce significación, por lo que nos referimos a acciones que devienen “modos” de hacer y de intervenir en las realidades sociales, históricas y culturales que se configuran a su vez en mallas socioculturales de referencia de y para la creación. En el segundo, es entramado configurativo porque constituye, literalmente, significación. En este trabajo, lo referido a la relación entre configuración como enunciado y acción configurante como práctica será trabajado desde el concepto de metáfora de Paul Ricoeur y la noción de secreto, que ya hemos esbozado con anterioridad, la cual ha sido extraída de la concepción interpretativa y cognitiva de la hermética medieval.

En ambos casos, reflexionaremos desde el discurso en esta doble dimensión de acontecimiento y fenómeno, en otras palabras, de reglas de *hacer* y reglas para *ser*, en su relación con la percepción estética o lo que hemos denominado también aprehensión fascinante o, en el caso que nos ocupa, experiencia del arte.

### Metáfora y arte

La metáfora, según Ricoeur (2001), no es un recurso retórico, sino un modo de estructurar el sentido en los textos poéticos a través del aniquilamiento de los sentidos literales del discurso. Todo discurso está construido sobre una relación tensional y/o conflictiva que establecen algunos de sus términos (o todos) entre sí. De ahí que esta tensión esté configurada por elementos contradictorios que conforman lo que él denomina “impertinencia semántica”, es decir, inconsistencia del sentido. Esa es la razón por la cual, para el autor, los discursos literarios, encarnados en los textos poéticos, constituyen enunciados metafóricos, es decir, núcleos de sentido que presentan inconsistencia semántica, la contradicción aparente en su significado. Esta contradicción se relaciona con la construcción de mundos posibles, o mundos verosímiles aunque imaginarios.

Si tenemos en cuenta que lo posible es la idea pre-lógica, la idea multiforme e incluso amorfa antes del lenguaje, un mundo posible es ya una idea “traducida” al lenguaje. Sin embargo, cuando hablamos de enunciados metafóricos o discursos estéticos esta idea “traducida” o puesta en lenguaje implica una referencia a la función estética del lenguaje (JAKOBSON, 1984), en otras palabras, a la función del lenguaje que tiene por objeto de la comunicación solamente al mensaje y, en consecuencia, hace recaer el funcionamiento del proceso comunicativo en el mensaje y en las relaciones que los elementos de un mensaje establecen entre sí.

Como se puede notar, esta función estética o poética del lenguaje, al apelar al mensaje como núcleo de la comunicación, apela de hecho a su propiedad autorreferente. De ahí que un enunciado metafórico sea un mundo posible porque refiere sólo a sí mismo en tanto refiere a su propia realidad como construcción social imaginada.

Dice Prada Oropeza (1999) al respecto que el discurso estético es un factor constitutivo de lo que llamamos realidad y no un reflejo de ella. El autor, al igual que Ricoeur, considera al discurso literario como un discurso simbólico, cuyo anclaje en la realidad no tiene sentido. El símbolo, como transposición y apertura del sentido, no puede ser aprehensible y, en consecuencia, no puede ser comparado ni constatado con la realidad. Un mundo posible es también un mundo simbólico, y su verosimilitud, entonces, no puede hallarse donde está la referencia, sino más bien, en la autorreferencia, o lo que es lo mismo en la coherencia interna de los códigos y elementos que construyen su enunciado que Ricoeur (2001) llama metáfora.

La metáfora en tanto información nueva sobre la realidad, al proceder de la tensión o conflicto entre dos significaciones, sólo puede ser un recurso de la frase, pues solamente en la relación con otras palabras una palabra puede generar inconsistencia semántica. Así la metáfora crea el conflicto pero no lo agota y abre, entonces, la significación a otra realidad, la del enunciado metafórico mismo, que en virtud de su propio orden y organización interna puede ser capaz de revelar infinitamente (y no a través de un principio de semejanza) algunas trayectorias posibles para su interpretación.

### Metáfora y especificidad estética en el discurso poético

Hemos visto la simultaneidad semántica de los términos *enunciado metafórico*, *texto poético*, *discurso literario*, cuya razón obedece no sólo a un motivo real de sinonimia, sino a la convicción, como ya hemos demostrado antes, de que los discursos poéticos y por ende metafóricos comportan una especificidad que llamamos con anterioridad estética.

Esta especificidad se halla presente en los enunciados metafóricos en tanto éstos resultan enunciados simbólicos que poseen una o varias inconsistencias semánticas; de ahí que la esteticidad o especificidad estética se halle contenida en la metáfora, que sea a su vez estructura convocante de la sensibilidad del sujeto en tanto portadora de esteticidad. Solamente en ese sentido es posible concebir al lenguaje poético como un discurso organizado para lograr un fin estético, como dijo Courtenay, ya que el principio de organización de la promoción del sentido, tal y como lo manifestó Ricoeur (2001) tiene por finalidad procurar la construcción de un nuevo sentido para promoverlo a través de la participación interpretativa del sujeto.

En ese sentido, la metáfora no es la inconsistencia como tal, sino el principio de organización y orden sobre el que se sostiene esta inconsistencia. Todo ello nos conduce a admitir que los enunciados metafóricos promueven el sentido gracias a la tensión generada por las inconsistencias o impertinencias semánticas que presentan al interior de su propio enunciado, fenómeno éste que es característico del lenguaje poético.

Iuri Lotman en *Estructura del texto artístico* (1988) define al lenguaje poético como un lenguaje secundario basado en el lenguaje primario o lengua natural que se estructura en los textos equívocos con la finalidad de ser reinterpretados, o lo que es lo mismo, susceptibles de producir nuevos sentidos, ya que por lo que en su opinión los textos poéticos presentan un alto índice de complicación para el entendimiento, lo que equivale a pensarlos como los más aptos para pervivir culturalmente en tanto necesitan ser constantemente reinterpretados.

Como se puede observar existe una concordancia entre el legado de Lotman y el de Ricoeur, pues para ambos autores, el lenguaje poético es lo que permite producir sentidos nuevos: para Ricoeur (2001) a través de la metáfora y el método hermenéutico; para Lotman (1999) a través del mecanismo del arte que logra “traducir lo intraducible” (p. 46-47). Así, acotamos que el conflicto semántico del que habla Ricoeur (2001) no se instaure como factor del sinsentido, sino justamente de lo contrario.

Los enunciados metafóricos promueven el sentido en la medida en que obligan al lector a producir nuevos significados que otorguen pertinencia a la impertinencia gestada al interior del enunciado metafórico. Esta afirmación es sostenida también por Roman Ingarden y Wolfgang Iser, quienes resaltan la importancia del papel del lector en los procesos de recepción estética y la de los textos poéticos en las formas concretas que adquiere esta recepción. Ambos autores parten de que los textos poéticos poseen lo que Iser (1997) denomina “indeterminaciones” que no son más que elementos cuyos significados aparecen ocultos o no dichos en el texto en cuestión y conminan al lector a aventurar posibles interpretaciones para *concretar* el texto en obra, es decir, para dar existencia al texto como obra a través del ejercicio de la interpretación.

Teniendo en cuenta que la concreción es un acto de completamiento del sentido (ISER, 1987, 1997), en el que no se restituye el sentido original del texto sino que se promueve un sentido nuevo a partir de un proceso de interpretación que en la medida en que propone lecturas nuevas, las verifica en el texto, completándolo, es de señalar que durante el proceso de lectura, obra y lector sostienen una especie de diálogo en el que configuran sentidos nuevos a partir tanto de la participación del lector como de la presencia de indeterminaciones, vacíos de información o inconsistencias semánticas al interior del enunciado poético que es lo que precisamente abonamos a favor de la configuración estético-discursiva del arte.

Por todo lo anterior, afirmamos que la metáfora promueve la producción de nuevos sentidos con el fin de lograr estabilizar o hacer pertinentes las impertinencias semánticas que presentan las obras de arte, a través de la participación dialógica del lector en

los procesos de completamiento del sentido implícitos en los procesos de estabilización de estas impertinencias.

### Secreto, semiosis y metáfora

Si la metáfora constituye en sí misma un principio de organización del sentido que lo promueve, gestando nueva información, hay que aclarar que no nos referimos a la metáfora como recurso para la semejanza y la identidad, sino más bien todo lo contrario. La metáfora es un recurso de la frase, como dijo Ricoeur (2001), por lo que el sentido de semejanza que la proyecta como recurso estilístico de la palabra queda anulado.

Lo mismo sucede en la semiosis hermética con el principio de identidad y no contradicción, misma que remonta su existencia al siglo II d.C. con el mito de Hermes, deidad que encarna la metamorfosis, la ambigüedad, lo sin norma, lo infinito, lo inexplicable. Por ello la Verdad, para el pensamiento hermético es esencialmente contradicción. La semiosis hermética busca aquello que justamente no puede explicarse porque está cifrado, de ahí que devenga, en tanto interpretación, ejercicio de conocimiento de lo Incognoscible.

Sin embargo, lo anterior plantea un estatuto semiótico particular en torno al hermetismo como *modo*, que niega e incluso excluye la identidad, la semejanza. En ese sentido se asegura el abismo entre lo conocido y lo desconocido y entre lo cognoscible y lo incognoscible, y la Verdad se torna búsqueda, desplazamiento, imposibilidad.

Bajo este enfoque, la comprensión de la metáfora como recurso de la frase, y no retórico o estilístico, la relaciona con los enunciados y discursos estéticos a través de la “especificidad estética” (presencia de metáfora, indeterminaciones, dialogicidad) y también con la idea misma de la semiosis hermética, es decir, con el perenne e inagotable desplazamiento del sentido en la búsqueda continua de la “verdad”, a partir de la noción de secreto que es un concepto clave no sólo para el pensamiento hermético, sino para la semiosis hermética como tal.

La metáfora estructura enunciados opacos y gracias a ello es posible gestar el diálogo con sus intérpretes toda vez que, para poder interpretar estos enunciados, los lectores deben decidir qué sentido otorgar. Estas decisiones semióticas están basadas en las elecciones de sentido más o menos coherentes que hace el lector de los contenidos explícitos e implícitos de un texto y la relación que esto guarda con el sistema de significación y de conocimiento que posee, en función de la organización estructural del texto en cuestión.

En tal sentido queda en evidencia que la metáfora es un aspecto semiótico de la esteticidad de los textos poéticos porque los enunciados estéticos, justamente por estar estructurados por la metáfora, gestan una estructura de sentido opaca. Dice Ricoeur (2001) al respecto: “La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia del discurso

por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento” (p. 326).

Esa es la razón por la que la metáfora en su opacidad o intraducibilidad, como la llama Ricoeur, resulta también necesariamente equívoca (BEUCHOT, 1998), pues tiene que abrirse a la posibilidad del descubrimiento, a la posibilidad de la información nueva, cancelando con ello la idea de traducción literal y operando así, a la manera de la interpretación de un secreto, un proceso de desplazamiento interminable del sentido que Eco (1995) apropiándose de Peirce (1987) denominó “semiosis ilimitada”.

Por semiosis ilimitada Eco (1995) concibe al proceso continuo de interpretación en constante movimiento en el entendido que cada objeto abre un sinfín de posibilidades interpretativas en la mente de un intérprete, de manera que cada interpretación que se “cierra”, es decir, de cada pensamiento más o menos acabado sobre algo resulta sólo una posibilidad entre muchas otras interpretaciones posibles.

Lo anterior se debe a la concepción triádica del signo peirciano que, entre otras cosas, posibilita pensar a la obra de arte, en tanto enunciado metafórico y discurso poético, como algo ajeno a la concepción estructuralista significado/significante. Como lo afirma el propio Peirce (1987, p. 335) un signo es un cognoscible que por una parte está determinado por otra cosa que es diferente de sí mismo llamada su Objeto, y por la otra está determinado por la mente real o potencial que no es otra cosa que un pensamiento llamado Interpretante, que a su vez está determinada por el Objeto.

Como se puede notar, si bien el Interpretante está determinado por el Objeto, este en tanto signo, es decir, en tanto que no es la cosa a la cual se refiere sino sólo su significante, se muestra como tal para alguien o algo bajo ciertas circunstancias, situación o contexto de interpretación, por lo que la interpretación se torna así entendida ese proceso ilimitado e inconcluso, ferviente buscador de la verdad pero, al mismo tiempo, improductivo proceso de búsqueda y descubrimiento que al ser vinculado con la noción de secreto que hemos esbozado en este trabajo como lo que es fascinantemente desconocido resulta a todas luces una actividad que aunque exitosa no puede plantearse como concluida o final; de ahí la idea de semiosis ilimitada.

No obstante, hablar de semiosis ilimitada en términos peircianos refiere a la manera cómo concibe el filósofo los procesos de interpretación y conocimiento a la realidad, lo que si bien guarda relación con el pensamiento hermético define una postura epistemológica mucho más severa y rigurosa en términos científicos que el modo en que el pensamiento hermético concibe su acercamiento al secreto.

Por ello la tesis que sostenemos toma de Peirce el concepto de semiosis ilimitada como concepto que permite describir el proceso de los intérpretes, lectores o receptores

en su búsqueda del sentido de un texto poético que, en tanto opaco e inaccesible, opera bajo la estructura de un secreto. Éste será así entendido, tal y como hemos reflexionado con anterioridad, como entidad semiótica que se configura y sostiene en la metáfora, haciendo evidente la imposibilidad de acceder a lo oculto, aunque no es menos cierto que si bien en ningún momento se asegura con ello el descubrimiento, se coquetea con su idea.

Por ello, a diferencia de la metáfora, el secreto no guarda relación con la significación más que en potencia, y en ese sentido resulta verdaderamente intraducible. Lo que lo hace ser aspecto semiótico de la esteticidad es su naturaleza insignificante, es decir, la posibilidad de ser sin ser. El secreto para ser secreto no puede ser dicho nunca (al decirlo, el secreto se muestra y deja de ser secreto, pues se hace del conocimiento de otro); y el modo semiótico en que el sentido de secrecía se garantiza resulta anular o cancelar cualquier vía que conduzca a él.

En tal entendido afirmamos que el secreto no puede tener ni significante ni significado ni referente. Su único vínculo con la realidad es la de ser un signo que vive al interior de un sistema de significación donde el único significado atribuible será el de ser información desconocida, pero relevante. El secreto es algo que debido justamente a la importancia atribuida a su información resulta altamente atractivo; de ahí que sea concebido como estrategia (o parte de ella) para proteger información relevante. No sustituye nada, sino que configura, como dijo Klinkenberg (2006), la huella de un código preexistente, es decir, el saber anterior asociado a un signo, en este caso, un signo en adición. Así, el secreto posee un alto grado de significación (o informatividad en términos de Beaugrande) aunque ello sólo permita anclar su significado en el código que le precede y no en sí mismo.

El secreto se afirma más que como un objeto o algo, como una estrategia del discurso que al mismo tiempo que niega el acceso al sentido lo provoca coqueteando con su existencia ambigua, pero siempre posible. Como estrategia, entonces, el secreto despliega su naturaleza virtual, la que puede resumirse a partir de tres aspectos básicos: el primer lo constituye la ausencia de vinculación alguna con lo real (en cualquier caso el secreto remite al símbolo); el segundo reside en la falacia de su materialidad (el secreto es inmaterial porque cualquier vinculación con su sustancia gesta referencialidad y la referencialidad, aunque sea simbólica, alude a un estado de cosas existente); y el tercer refiere al hecho de que en función del no-ser del secreto, la relación dialógica entre éste y el sujeto intérprete, a través de la acción inoperante del descubrimiento, sólo podría ocurrir en el marco de una apuesta simulada e ilusoria donde lo especulativo – en tanto cúmulo de posibilidades – tendría que dar por resultado necesariamente interpretaciones equívocas y contradictorias.

Sin embargo, no podemos entender la equivocidad de la metáfora ni la del secreto como propiedades ontológicas del discurso poético ya que ello más bien constituye una consecuencia de la interpretación de los textos poéticos y no parte de algo que pudiéramos llamar, sin abusar del término, naturaleza estética. Hay que recordar que la convocatoria a la sensibilidad del sujeto como modo de aprehensión fascinante que recrean las obras de arte es justamente lo que posibilita erigir al discurso poético en tal, y esto se halla en la configuración de sus elementos en función de su autorreferencia.

Así, la autorreferencia resulta entonces la estrategia discursiva por excelencia que posibilita la gestación de metáforas e indeterminaciones en los textos poéticos, así como la portabilidad de un secreto al interior de ellos, ambos aspectos son los que hemos intentado conceptualizar como aspectos semióticos del discurso poético, que a su vez, se articulan al interior de lo que hemos denominado configuración estético-discursiva del arte. A continuación, y a la manera de conclusión, ilustramos mediante el análisis de textos considerados y legitimados como obras de arte, la presencia y operatividad de estos aspectos en el discurso poético.

### A modo de ilustración, algunos acercamientos analíticos

Para ilustrar todo lo que hemos dicho, realizaremos el análisis de la pieza escultórica “Lo que te puedo decir con Lucio Fontana” del artista plástico cubano José Vincench, y que pertenece a una serie titulada Lo que te puedo decir (2007).



Sin duda alguna, como se puede observar, una imagen como la anterior tiene varias dimensiones de lectura, todas ellas entrelazadas e imbricadas unas con otras desde su organización propia. Una dimensión vincula a la obra con la figuración (un torso humano), otra con el color (rojo), otra con el soporte (escultura), otra con el campo del



arte postvanguardista, específicamente a la obra del italiano Lucio Fontana (el título y la marca o sello de Fontana en sus obras que es la incisión en la tela), y seguramente habrá otras que en este momento se escapan a nuestra mirada.

Específicamente en esta imagen, excepto la referida al color y a la incisión desde un punto de vista intertextual, las otras dimensiones de lectura gestan interrogantes a la obra que pueden ser conceptualizadas como secretos: ¿Por qué un torso? ¿Por qué un tajo atravesando un torso? ¿Por qué Lucio Fontana? ¿Por qué el uso de la escultura, una vez que se hace referencia a la serie de los tajos o incisiones de Lucio Fontana que siempre fueron en tela?, y esta serie de preguntas va estrechamente vinculada al número de articulaciones autorreferentes y de enunciados metafóricos o en conflicto tensional por la significación que los sujetos lectores o intérpretes sean capaces de notar.

Si bien cada pregunta entonces resulta una ruptura del sentido, es decir, una indeterminación, que debe de ser determinada para poder construir el sentido de la obra, resulta plausible afirmar como dijo Bajtín (1990) que el texto en tanto alteridad presenta información nueva y diferente que puede o no activar nuestra fascinación por él en función de aquello que nos moviliza la sensibilidad en torno a lo desconocido. Lo que sí parece ser firme es la idea de que, una vez movilizado, se gesta un proceso de intercambio de preguntas y respuestas “entre texto y lector” a fin de que éste ejecute activa y creativamente su tarea interpretativa. Dado lo anterior se concluye que la tarea interpretativa del lector se presupone activa en tanto tiene que ser artífice tanto de una como de otra.

Así concebida, la obra de arte resulta una proposición significativa cuyos significados no pueden depender exclusivamente de los receptores, sino más bien de la localización, ubicación y comprensión por parte de los receptores del papel que juegan dichos elementos-signos en su relación común, es decir, en la relación, que sostienen – en tanto constitutiva – entre unos y otros, de autorreferencialidad, que es donde además se activa el secreto de la obra y desde donde se enuncian las metáforas que permiten referirnos al discurso poético como el discurso propio del arte.

Otro ejemplo que sirve para ilustrar lo anterior de una forma más concreta es mediante el análisis de la primera idea que se maneja en el poema País, de Juan Gelman<sup>4</sup>.

*Cuando el dolor se parece a un país  
se parece a mi país.*

4 Este poema aparece en el libro de poemas de Gelman *País que fue será*, 2004, p. 79.

Como se puede observar, desde este primer verso hay elementos que señalan la presencia de la metáfora porque hay términos en tensión que son dolor y país (el dolor no es semejante a un país porque pertenecen a conjuntos semánticos y sistemas de conocimiento diferentes). La presencia de la metáfora asegura la indeterminación por lo que el vacío de información aparece vinculado a ella; en el poema se da por hecho que el dolor tiene una propiedad circunstancial que es la de parecerse a un país (su país), por lo tanto, según el texto el dolor adquiere geografía, territorialidad, el dolor se corporeiza, pero no en cuerpo (como sería de esperar) sino en un lugar. Esto sin dudas es tensional.

Pero ¿qué elección semiótica tomar? ¿el dolor se parece a un país porque el país tiene propiedades de dolor, o porque el dolor tiene propiedades de país? Cualquiera de ambas posibilidades marcan o delimitan puntos de partida para interpretaciones que se abren no sólo en su extensión temporal, sino en su extensión del sentido.

Lo que torna fascinante en este verso, como en el caso de la incisión en el lienzo rojo del texto de Vincench-Fontana, es precisamente la imposibilidad misma de definir o determinar de forma acertada una interpretación correcta, haciendo que la misma (o de hecho, varias de ellas, si somos objetivos) no pueda sostenerse sobre argumentaciones totalmente fundadas, sino más bien sobre un criterio de coherencia estructural que si bien no garantiza del todo la objetividad, al menos reduce las posibilidades de una elección libre, subjetiva y altamente arbitraria.

Debido a que la estructura del secreto es justamente vinculada a la estructura de la metáfora, lo tensional se funda en lo secreto que a su vez se muestra a lo largo y ancho de su ser inaccesible. La intervención metodológica de la función autorreferencial indicaría sin dudas los elementos de los que está hecho la obra de arte, pero también de la manera en cómo se ha constituido en texto poético, y qué y cómo se articula al interior de sí mismo y con las condiciones de su producción.

La naturaleza dialógica del texto, al igual que el concepto mismo de diálogo, se presupone crucial y constitutivo de toda experiencia del arte, en tanto se constituye a partir de la interrelación entre texto y lector, pero siempre y cuando esta interrelación construya una dinámica de intercambio de información que pueda ser entendida como ejercicio interpretativo del lector en función de la apertura de su experiencia a otras – en particular la que el texto propone y él reconstruye o resignifica como suya.

Esta dinámica de intercambio es esencialmente dialógica y se da precisamente en el ejercicio interpretativo de los textos y/o acontecimientos estéticos gracias a la propiedad metafórica de los mismos. Las metáforas, en tanto herramientas o vehículos de lo dialógico, constituyen los núcleos de indeterminación que, al decir de Iser (1997), resultan ser lo no formulado o formulado de forma diferente. Por ello, la formulación de lo nuevo

siempre se gesta a partir de una dinámica de configuración desconocida o inexistente que es evidenciada por la presencia de preguntas de parte del lector hacia el texto, lo que significa a su vez que el desconocimiento y/o inexistencia de la configuración estética que formula lo nuevo tenga necesariamente que estar soportada en la presencia de opacidades del sentido, a la manera de las impertinencias semánticas de las que habla Ricoeur (2001).

A través de la práctica creativa como práctica de lo nuevo (lo nuevo sólo es tal porque pertenece al campo de lo no dicho), se gestan estas opacidades del sentido que a su vez garantizan los enunciados metafóricos en tanto contienen potencialmente nueva información; por ello se puede afirmar que la actividad creativa es condición de posibilidad y en consecuencia condición para la existencia de la metáfora, el secreto y el diálogo con la obra. En ese sentido concluimos que la configuración estético-discursiva del arte conmina al lector a generar una interrelación dialógica con los discursos poéticos a través de una aprehensión fascinante que tiende a gestar los procesos de búsqueda y determinación del sentido que a su vez pueden ser conceptualizados como procesos semióticos de percepción sensible y experiencia estética.

## Referencias

- BEUCHOT, M. Hermenéutica analógica y crisis de la modernidad. *Revista de la UNAM*, n. 567-568, abr./mayo, 1998. Disponible en: [http://www.revistadelauiversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/issue/view/727/showToc](http://www.revistadelauiversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/727/showToc). Visitado en: 10 ago. 2015.
- BOURDIEU, P. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- ECO, U. *Interpretación y sobreinterpretación*. London: Cambridge University Press, 1995.
- GELMAN, J. País. En: *País que fue será*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 79.
- ISER, W. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- \_\_\_\_\_. El proceso de la lectura. En: MAYORAL, J. A. *Estética de la recepción*. Madrid: Arcos, 1997, p. 215-243.
- Haidar, J. Análisis del discurso. En: GALINDO, J. (coord.). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: CONACULTA-Addison Wesley Logman, 1998, p.117-164.
- HALL, S.; DU GAY, P. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrourtu, 2003.
- JAKOBSON, R. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
- KARAM, T. Notas introductorias para el estudio y la investigación del discurso. *Revista Comunicología@: indicios y conjeturas*, Ciudad de México, primera época, n. 7, 2007.
- KLINKEMBERG, J. M. *Manual de semiótica*. Bogotá: Jorge Tadeo Lozano, 2006.
- LOTMAN, I. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa, 1999.

PEIRCE, C. S. *Obra lógico-semiótica. Selected writings*. Madrid: Taurus, 1987.

PRADA OROPEZA, R. *Literatura y realidad*. México: FCE-UV-BUAP, 1999.

RICOEUR, P. *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, 2001.