

Políticas en el arte y la vida cotidiana

Orden metafórico e ideología

*Silvia N. Bareñ**

Acerca de la vida cotidiana

ANTES DE DESARROLLAR NUESTRA PROPUESTA para el estudio de los textos artísticos y de la cotidianeidad, desde una perspectiva retórica, creemos que es necesario precisar los términos teóricos en los que hablamos de “vida cotidiana”, ya que es una noción que se ha definido dificultosamente y desde perspectivas diversas (antropología, sociología, semiótica, historiografía, teoría crítica).

Como ha señalado Emma León (1999), el estudio de la cotidianeidad es el “ojo del huracán” en el que pueden leerse distintas posibilidades de comprensión de las circunstancias humanas.

Particularmente, desde la teoría crítica (Adorno, Marcuse, Lefebvre) se ha enfatizado en el carácter alienado, pasivo y manipulado de la vida cotidiana y su entrega acrítica a la influencia de las ideologías en turno o los medios masivos de comunicación.

Sin embargo, más contemporáneamente y en consonancia con nuevos estudios sobre la cultura, se ha comenzado a estudiar las formas en que los sujetos pueden resistir la manipulación elaborando prácticas y discursos que constituyen modos propios de transgredir la cultura dominante.

De Certeau (1997) afirma por ejemplo, que el mundo de la vida cotidiana es un mundo donde priman los sentimientos comunes y el sentido común. Un mundo a la defensiva que se define por los espacios y los lenguajes. La defensa es, según De Certeau, “una guerra de guerrillas” que se libra en el territorio semiótico —códigos, gramáticas y estrategias que resisten, aun en las formas más triviales (cruzar un parque por zonas interdictas) a lo dominante.

* Profesora de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Tales códigos oponen resistencias, pero también tienden lazos y puentes, fronteras que separan y a la vez vinculan las esferas de una cultura. Así, la vida cotidiana no es ajena a la ciencia, la religión, el arte, la política. Más bien, lo que sucede es que se opera un sistema de “conversiones”, de apropiaciones o lecturas varias (per-versas, in-versas, con-versas) de textos que proceden de otras zonas del sistema cultural.

El mundo de la vida cotidiana deja leer en fragmentos todo aquello que sucede, trazando “líneas de errancia” como las llama De Certeau (tal vez estilizando a Deleuze), que atraviesan terrenos diferentes. La experiencia cultural urbana en las formas de la cotidianidad se constituye en la casa y el trabajo, en la escuela, los hospitales y la experiencia de la ciudad, en los diálogos de café y en los llamados telefónicos a los medios.

Aunque no es posible desarrollar en forma más exhaustiva el concepto de *vida cotidiana*, en esta investigación entendemos por ella, lo que Agnes Heller (1991) define de manera general como “la vida de los sujetos organizada en torno de la particularidad”, o como señala Herman Parret (1995), “el acoplamiento de repetición y actividad que se realizan etimológicamente en el sentido de *quotidie*” (lo diurno).

El aspecto “particular” sólo puede ser observado, si hacemos un recorte de un estado dado de sociedad, es decir en un corte sincrónico y acotado que, a los fines de la investigación puede dar cuenta de aquello que en la cultura está en constante dinamismo, “todo lo que habla, enuncia, pasa, roza, encuentra”, como diría Michel De Certeau (1997).

La vida cotidiana se sostiene sobre determinaciones sociales específicas: la división del trabajo, las condiciones impuestas por la clase, la edad o el sexo, la estructura de la producción y distribución de bienes, los avances científicos y el desarrollo del arte, las formas de comunicación social desde las más elementales de la oralidad a la complejidad de los sistemas mediáticos, los principios morales (la moral sexual, la moral del trabajo, la moral de los negocios, como los distingue Heller), la praxis política, las formas de diversión y entretenimiento, la articulación entre lo público y lo privado, etcétera.

En términos lotmanianos, podríamos decir que la repetición (característica de la cotidianidad) es básicamente una forma de la memoria cultural (que es repetitiva, pero también creadora) y que la ruptura de esa repetición implica quiebres en los modelos de mundo que articulan nuestra vida cotidiana:

imponiendo cambios que pueden ser “graduales” o “explosivos” (cf. Lotman, 1999), y que en mayor o menor plazo transforman la memoria de una sociedad.

La inclusión de un texto ajeno a la vida cotidiana de las culturas produce transformaciones, necesidad de nueva organización y búsqueda de un nuevo equilibrio. Sin hablar de ejemplos tan brutales como las guerras, la introducción de otros textos más “inofensivos” han modificado hábitos cotidianos de toda una cultura (por ejemplo, el cacao traído de América en la cultura española o los fideos traídos de la China en la cultura italiana).

Esto muestra que no es posible leer la cotidianeidad fuera de su inscripción en circunstancias históricas, a la vez que sí es posible leer en la cotidianeidad aspectos propios de una determinada sociedad, y particularmente buscar —en el caso que nos interesa— el modo en que esta sociedad se objetiva en sus lenguajes.

El carácter construido de los lenguajes sobre los que se sostienen las prácticas cotidianas permite leer qué bases tópicas y doxásticas (como diría Angenot, 1998) circulan como metáforas de la vida cotidiana y de qué modo ellas constituyen un principio cognitivo e ideológico, como veremos más adelante. Entender también cómo funciona la metáfora, en tanto bisagra articuladora de vida cotidiana y medios de comunicación, y cómo rige, asimismo, con mayor independencia, el mecanismo creativo del arte.

Como bien señala Agnes Heller (1991), “no hay vida cotidiana sin arte”, es decir, no se conocen culturas en las que la danza, el canto, la música, el dibujo, los relatos míticos, las historias, no hayan permeado las formas de cotidianeidad de los pueblos.

Y tal vez sean las fiestas populares y las manifestaciones humorísticas, tal como lo observara Bajtín (1996), el lugar en que el arte y la vida cotidiana se dan cita y donde es posible leer no tanto la “excelencia” del arte, sino su configuración en la esfera de una *prosaica*, como le llama Katia Mandoki (2000): modos particulares de expresar el mundo sentimental y la sexualidad, de los saberes prácticos, de la percepción del tiempo y del espacio, de los usos del lenguaje familiar, de la sensibilidad frente a los objetos de la vida diaria o lo que cada grupo define como lo bello, lo feo, lo útil, lo placentero, lo risible, etcétera.

Así, la percepción del tiempo y del espacio, las referencias a la corporalidad (en lo espacial, social o emocional-subjetivo) y la mirada sobre el otro que aparecen fuera del instante de lo cotidiano, tanto en los medios como en la

literatura, arrastran sin embargo, sus modos de interacción y sus contextos existenciales.

¿Acaso la complicidad que busca un conductor televisivo, sentado en un amplio sillón frente a una mesita llena de revistas y libros, cuando se dirige a su audiencia como: “Usted y yo sabemos lo que es poner el cuerpo”, no remite al cronotopo (Bajtín, 1987) que simula el lugar y el tiempo de lo cotidiano (la sala), la concepción social del cuerpo como “lo que se expone”, o la complicidad con un semejante (“usted”) que deja afuera a un “otro/s” (ellos), de quienes se habla o a quienes se alude como diferentes?

Sin buscar ejemplos muy complejos, también es posible reconocer en los mundos narrativos imaginados por un escritor —esos mundos posibles a los que Umberto Eco, no por casualidad, llama “amueblados” (1987)—, los mismos lugares que la vida diaria hace inteligibles. Aunque esos lugares estén tan lejanos de nuestra cotidianeidad como el género de la ficción lo proponga (desde la identificación clara de la novela realista, a la extrañeza de los mundos de la ciencia-ficción).

En todo caso, la ficción está tan distante de la vida cotidiana como lo está el sueño. Fuera del espacio de lo diurno (*quotidie*), de lo ordinario, el sueño se presenta —aun en sus regularidades y repeticiones— como un acontecimiento único, “nocturno”, producido lejos de las actividades que se realizan a la luz del sol, pero sostenido sobre la multiplicidad de sentimientos y acontecimientos que hacen a la vida diaria de los sujetos.

Si no fuera así (aun revelando zonas oscuras del inconsciente, como lo demostró Freud), los sueños no serían legibles.

De un modo similar operan las ficciones y creemos que uno de los hilos conductores entre ficción y vida cotidiana es la metáfora. Por ello, haremos un breve repaso de la noción clásica de “metáfora” para desarrollar posteriormente una noción más abarcadora.

Los enunciados de la vida cotidiana y su construcción metafórica

Desde el punto de vista de una retórica clásica (entendemos aquella enunciada desde Gorgias) la metáfora expresa un uso extra-ordinario del lenguaje.

En sentido restringido, entendemos a la metáfora como aquella figura retórica que consiste en trasladar el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación tácita o sobreentendida.

La metáfora es un modo de la percepción: presupone por ello un grado relativamente avanzado del poder de abstracción, ya que, para que se produzca, la mente tiene que efectuar una doble operación de eliminación: primero, debe eliminar de los términos aproximados por la transferencia metafórica todo lo que, por ser demasiado diferente, podría impedir la unificación; y después, de los caracteres semejantes, retener tan sólo cuanto sea necesario para no entorpecer la impresión de las diferencias, debiendo el resto ser igualmente eliminado.

“La metáfora no se produce sino cuando la conciencia de la unidad de los términos de la transferencia coexiste con la conciencia de sus diferencias” (Vianu, 1967:19).

Lakoff y Johnson, en *Metáforas de la vida cotidiana* (1998), comienzan el primer capítulo indicando que para la mayoría de la gente *la metáfora* es sólo un recurso de la imaginación poética; pero en realidad, nosotros pensamos metafóricamente: nuestro sistema conceptual se basa en la interrelación de metáforas.

A su vez, las metáforas pueden fundamentarse en la experiencia: parten de vivencias simples para dar cuenta de situaciones/conceptos más complejos, por ejemplo: *el amor es un camino*.

En otros casos, la metáfora surge de combinaciones conceptuales sin raigambre en lo experiencial: *voz de ángel*.

La propuesta de Lakoff reconoce de este modo que la metáfora no tiene exclusiva base empírica y se vincula, por lo tanto, con la idea de “memoria creativa” de Lotman.

Así también la coherencia del sistema conceptual-ideológico guarda correlación con cada metáfora que se produce: en nuestra sociedad “bien es arriba” y “mal es abajo”. De allí resultan por ejemplo las metáforas de uso diario: “te vas para arriba” o “estamos tocando fondo”.

El sistema metafórico “modeliza” la realidad en tanto transmite modos de pensar y percibirla. A esto nos referimos cuando decimos que existe una relación coherente entre los valores de una sociedad y su sistema metafórico, la construcción de las metáforas no es “imparcial” y da cuenta de los axiomas que regulan una sociedad.

Esto ya había sido observado por los teóricos rusos de la primera mitad del siglo XX (Voloshinov/Bajtín, 1993), quienes, sin hablar específicamente de “vida cotidiana”, entienden que en el enunciado entra el “contexto extraverbal de la vida”. En la palabra que circula en el ámbito social, el contexto se lee como el “horizonte espacial” y el modo (siempre cultural) de comprender las situaciones que afectan a diario a los sujetos. En Argentina, una expresión mexicana como “se apanicó” es incomprendible, o al menos merecería un momento de reflexión para asociar el término culto “pánico” (poco usado en la vida diaria) con el más familiar “miedo”. En todo caso, los argentinos usamos el enunciado más metafórico “se congeló de miedo” (y otros similares de tinte escatológico).

Por ello, Bajtín-Voloshinov dirán: “La peculiaridad de los enunciados de la vida cotidiana consiste en que ellos mediante miles de hilos se entretrejen con el contexto extraverbal de la vida y, al ser aislados de éste, pierden casi por completo su sentido” (1992:116).

Las metáforas de la vida cotidiana implican entonces “valoraciones sobreentendidas”, es decir, que no están sometidas a discusión, aunque cuando migran, los teóricos observan que “con toda seguridad se va preparando una reevaluación”. Es justamente en esta migración, en la que pone el acento nuestra investigación.

Una recopilación de metáforas de uso cotidiano¹ nos permite leer el horizonte real en el que se producen estos enunciados y ver, además, que la metáfora semántica se completa con la metáfora entonacional y la metáfora gestual. Tal como señala Voloshinov, éstas “muestran una actitud viva y enérgica hacia el mundo exterior y hacia el medio social” (1992:121).

Decir: “Mi padre era muy recto”, acentuando la *é* de la palabra “recto” y simultáneamente enderezar la espalda contra el respaldo de la silla, refuerza el sentido de la metáfora utilizada, de modo que la significación no deviene sólo del plano semántico, sino que es complementada con lo gestual y la entonación.

Una pregunta importante para nuestra investigación la formula Voloshinov de la siguiente manera: “¿En qué se diferencia un enunciado verbal artístico de un enunciado cotidiano?”

¹ Realizada por Laura Mottura y Carolina Gatti en la Universidad Nacional de Córdoba (2002).

La respuesta es que el enunciado artístico no tiene una dependencia tan estrecha del contexto, como los cotidianos, aunque en la literatura —en realidad, en toda manifestación de la palabra— importan también los valores sobreentendidos.

Al incluir en esta investigación a las metáforas de los medios, hemos complejizado la pregunta, ya que en el discurso periodístico las valoraciones están más acotadas por el contexto extraverbal y, fundamentalmente, por las formas de enunciación y de recepción.

De todos modos, hay una estrategia común en esta migración de la metáfora de la cotidianeidad a otros textos: el enunciador —poeta, escritor, periodista— escoge las metáforas del “contexto de la vida” sometiéndolas a una valoración activa dentro de su propio enunciado.

Insistiendo en la necesidad de un estudio del lenguaje que vaya más allá de la lingüística, Voloshinov señala que “el sentido extralingüístico de la metáfora —el reagrupamiento de los valores y su envoltura lingüística—, su desplazamiento semántico, no son sino los diferentes puntos de vista acerca de un mismo fenómeno (... aunque la metáfora muestra), la tarea socioartística de la forma” (137).

La metáfora permite leer así, el modo de percepción de lo individual y lo social, mostrando de formas diferentes la reconstrucción de una experiencia cultural realmente vivida. Creemos sin embargo, que es posible ir más allá de la definición retórica de metáfora y ver su modo de funcionamiento en sistemas culturales, para lo cual hemos necesitado pensar una noción más compleja.

El orden metafórico

La necesidad de inscribir el estudio de la metáfora en el sistema de las culturas, nos ha conducido a nuevas propuestas de estudios retóricos, particularmente al pensamiento del teórico de la Escuela de Tartu, Iuri M. Lotman.

En opinión de Lotman (1993), en la actualidad sería tarea de una semiótica pragmática y de la semiótica de la cultura la necesidad de estudiar la articulación del funcionamiento intratextual y social de los tropos.

Aunque no encontramos en Lotman una reflexión particular sobre la vida cotidiana, en su pensamiento, ésta se entendería como una de las esferas

de los sistemas culturales complejos. Para la semiótica de la cultura, la retórica no es privativa de los lenguajes artísticos o de los discursos verbales, sino que también es propia del mecanismo de las culturas —de los lenguajes de la cultura— y además, permite explicar los modos en que un sujeto o una cultura elabora la información mediante el uso de lenguajes no discretos (es decir, en sucesión no lineal o temporal como el lenguaje verbal): los sueños, los lenguajes visuales, los comportamientos sociales.

Más allá de la clasificación lógica de los tropos (metáfora, metonimia y sinécdoque), Lotman se pregunta cómo trabajan dentro del texto y cómo sus principios se corresponden con mecanismos culturales. Fundamentalmente, discute el concepto de que la construcción retórica se deriva de las leyes del lenguaje y que, por lo tanto, representa la realización de éste en el nivel de la construcción del texto.

En este punto es notable la coincidencia con la conceptualización que hacen Lakoff y Johnson del uso de las metáforas en la vida cotidiana de los sujetos, cuyo punto de partida es de base lingüística, pero entienden particularmente (al modo de la “estructura del sentimiento”) que las metáforas “estructuran la manera en que percibimos, pensamos y actuamos” (1998:40).

La metáfora no es, por lo tanto, un rasgo de estilo (el “estilo” sería un registro personal) sino una construcción cultural.

En tanto la cultura no es una acumulación desordenada de textos, sino un todo complejamente organizado, puede pensarse al trabajo de la metáfora como un modo de funcionamiento del poliglotismo cultural (Lotman, 1994 y 1995): convierte en un principio estructural la coexistencia de códigos o lenguajes que, sacados de su “ámbito natural” (el lenguaje de la vida cotidiana) pasan a otro texto y, de hecho, reorganizan complejamente la cultura y, por ende, la percepción del lector-espectador-escucha.

En términos lotmanianos, el retorismo es una constante que permite trabajar a las culturas y por ello se manifiesta en todos sus lenguajes, especialmente en aquellos más complejos y plurivocales.

Lo que Lotman denomina “retorismo”, es lo que nosotros preferimos denominar “orden metafórico”, ya que pensamos también que el concepto de tropo, entendido como un mecanismo de las lenguas naturales, es insuficiente.

Podemos reconocer rápidamente el uso metafórico cuando alguien dice “veo todo negro” o “está apuntando alto”, pero lo que no percibe es que estas

expresiones constituyen también un principio ideológico; un modo de comprender el mundo que es valorativo (asociamos lo negro a lo negativo y lo alto a lo positivo).

Por lo tanto, podemos decir que nuestro sistema perceptual y conceptual es de orden metafórico y que en la vida cotidiana alude a campos de comprensión inmediata (que tienen que ver con circunstancias personales) que muestran simultáneamente formas ideologizadas de la comunicación social.

Si bien se asocia el orden metafórico al trabajo creativo del arte, los estudios sobre el funcionamiento de la mente, nos han demostrado contemporáneamente que, lo que en la actividad artística se ha llamado “inspiración”, es en realidad *discernimiento imaginativo*, es decir, un modo particular de operación de la mente, cuyo principio es metafórico.

Al hablar de “principio”, no remitimos a una definición ontológica ni esencialista, sino relacional que opera en dos órdenes: el cognitivo y el creativo.²

Estos órdenes responden a lo que David Bohm ha llamado “el pensamiento imaginativo”, refiriéndose a los modos de funcionamiento de la mente.

También Ilya Prigogine advierte que nuestro funcionamiento cerebral es de “naturaleza compleja y múltiple”, “creador de estructuras activas y proliferantes” y capaz de hacer y deshacer conceptos “a partir de un horizonte movedizo, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los mueve y diferencia” (1990:321).

Para explicar el *discernimiento imaginativo* como un modo particular de funcionamiento del cerebro, David Bohm señala que:

Sin el discernimiento, el pensamiento imaginativo está confinado dentro de las barreras inherentes a la fantasía y por supuesto, el resultado en el arte será generalmente mediocre. Al igual que en el trabajo científico, lo que se necesita para estar libres de estas barreras es la intensa energía del discernimiento. La imaginación que se mueve libremente sin barreras, puede entonces, dar origen a discernimientos imaginativos. De este modo, en la poesía, por ejemplo, una nueva metáfora que sólo puede emerger de un estado de gran energía mental, es capaz de conducir creativamente nuevas formas de imaginación que no son meramente una fantasía imaginativa [1997:69].

² Julio Requena habla de “principio metafórico” para referirse al funcionamiento del universo. Tomamos la metáfora sin utilizarla en el mismo sentido extensivo en que lo hace él.

El discernimiento imaginativo es entonces, y según lo descubre Bohm, una energía profunda que elimina barreras y libera a la mente para que pueda operar de maneras nuevas y verdaderamente creativas.

Y si bien, y en la línea que nos interesa seguir en este estudio, podemos hablar de “metáforas convencionales” en la vida cotidiana y de “metáforas creativas” en el arte poético, ambas proporcionan una información diferente acerca de las experiencias que vivimos a diario, ya sea en percepciones íntimas, o acerca de otros o del mundo en general.

Una metáfora determinada puede ser la única vía que tenga un sujeto para destacar aspectos de su experiencia o de sus sentimientos y esa metáfora, dado el carácter discursivo de la ideología, como bien lo señalarán Bajtín-Voloshinov (1993), es utilizada seguramente con dos acentuaciones ideológicas diferentes por sujetos pertenecientes a estratos socio-culturales diversos.

Por lo tanto, experiencia contextual, comprensión de la situación de habla y principios ideológicos marcan metáforas como las siguientes: “trabaja como un negro...”, o “me muero de rabia cuando pasan estas cosas todos los días...” o “me rompí la cabeza pensando cómo había sucedido”, o “se me vino abajo cuando lo escuché hablar de la guerra...”, o “se puso loco cuando detuvieron a los militares”, o “se pasó de la raya con la respuesta”, etcétera.

Lo que importa aquí no es el problema de la verdad o falsedad de una metáfora —cuestión que interesa a los filósofos y que Nietzsche se encargó de discutir—, sino las percepciones e inferencias que se siguen de ella y el modo en que se refieren al mundo y a los sujetos. El mismo principio puede designar percepciones del mundo diferentes, aun en sujetos pertenecientes a la misma cultura, según el contexto en el que se semantice o el principio ideológico que rija la mirada del sujeto. “Se puso loco cuando detuvieron a los militares”, puede señalar dos percepciones diferentes del hecho, “loco de alegría” o “loco de rabia” manifiestan principios ideológicos opuestos.

También la etimología nos muestra casos interesantes de este orden metafórico marcado por los modos de mirar el mundo.

Un ejemplo es el caso de las palabras cuyo principio metafórico combina formas opuestas, tal como sucede por ejemplo, con *alienígena*: *alienus* ajeno + *genitus*: engendrado, es decir, nacido en el extranjero o inmigrado de tierras extrañas, a diferencia de *indígena*, que es el nacido en el mismo país. De *in, inde*: en + *genitus*.

El diccionario etimológico observa que mientras que de los primeros se sabe la procedencia, el origen, el lugar de donde vinieron, de los segundos, “no hay monumento histórico que indique que hayan procedido de otro país”, de allí la designación también de *ab-origenes*.

Curioso caso de desplazamiento operado en gran medida por la literatura de ciencia-ficción que ha cargado, muchas veces negativamente, el vocablo “alienígena” para referirse a seres venidos no de “tierras” extrañas, sino de planetas desconocidos. Y, por otra parte, está el rechazo de orden ideológico que las reivindicaciones de las culturas indígenas hacen al vocablo “aborigen”, por negar justamente las raíces de estos pueblos. Lo que está funcionando claramente es un orden de percepciones en el que es posible descubrir formas peyorativas de considerar al “otro”.

En otro estudio, refiriéndonos al pensamiento bajtiniano, hemos señalado³ que en Bajtín no aparecen las palabras “intertextualidad” ni “interdiscursividad”, pero sí las de “interacción” (de sujetos, de conciencias) y de “interrelación” (de discursos y de enunciados, e interrelación dialógica entre textos).

Desde esta perspectiva, toda percepción del mundo es ideológica, así como lo es el contenido de la conciencia que no se construye en la individualidad sino en el diálogo intersubjetivo. Por lo tanto, el uso metafórico del lenguaje, permite pensar las relaciones entre lo social y lo simbólico.

También la noción de intersubjetividad ha sido desarrollada actualmente por las perspectivas cognitivistas para señalar la actividad comunicativa de los sujetos y su dependencia del medio social.

Siegfried Schmidt sostiene que el mundo en el que nos movemos “es una dimensión conceptual constructiva que nosotros creamos y ensayamos en nuestra comunidad sociocultural mediante interacciones que son relevantes para nuestra vida, pensamiento y conducta tanto individual como social” (1995:37).

Podríamos decir que tanto en el plano individual o personal, como en el social, el orden metafórico es un *principio cognitivo*, es decir, rige modos de funcionamiento de la mente que nos permite entender el mundo en determinadas maneras; y es también un *principio ideológico*, está ligado a formas de funcionamiento del poder que nos hace (o quieren hacer) ver el mundo de determinadas maneras. Hay una refracción evidente de un

³ Cfr. Silvia Barei (1999), *Texto/discurso. Recorridos teóricos*, Epoké, Córdoba, Argentina.

principio sobre el otro, ya que desde la noción de *intersubjetividad* entendemos que los sujetos interactúan y construyen “realidades” socialmente aceptadas según las condiciones que el medio impone a su existencia.

“Argentina, granero del mundo”; “Argentina, potencia”; “los argentinos somos derechos y humanos”; “Argentina, Primer Mundo”, son construcciones ideológicas que, respondiendo a realidades sociales diferentes en la historia del país,⁴ constituyeron una dimensión conceptual común para todo un cuerpo colectivo. Las metáforas del poder subsumieron formas de lo real —no necesariamente “verdaderas”—, que afectaron las prácticas concretas de los sujetos: prácticas de acatamiento o convicción y prácticas de resistencia.

Orden metafórico y comprensión cotidiana

Acercándonos al funcionamiento de este principio en las prácticas de la vida cotidiana, podríamos decir que cada grupo social diseña un orden metafórico-ideológico que ha de regir sus prácticas, ya sean estrategias de resistencia o de acatamiento.

Como estrategias de resistencia, podríamos citar algunas muy conocidas como las del movimiento feminista: “Lo personal es político”, o las usadas en Argentina por las Madres de la Plaza de Mayo: “Aparición con vida”.

Por otra parte, las estrategias de acatamiento a los mandatos del poder son fácilmente reconocibles porque no han sido cuestionadas críticamente, sino incorporadas con el lenguaje aprendido en la niñez: maestras: “segunda mamá”; jóvenes: “rebeldes sin causa”; obreros: “pilares de la industria”; votantes: “garantes de la democracia”, etcétera.

Estas últimas estrategias de identificación de los sujetos con los principios de la dominación neutralizan las posibilidades de resistencia, ya que instalan a los sujetos en una práctica que los somete al poder.

⁴ “Argentina granero del mundo”, corresponde a la primera mitad del siglo XX; “Argentina potencia”, es el *eslogan* del peronismo entre 1945 y 1955, sobre el que se sostuvo la industrialización del país; “los argentinos somos derechos y humanos”, responde al orden ideológico propagandístico de la dictadura militar, entre 1976-1982, para tratar de refutar las denuncias internacionales de violación sistemática de los derechos humanos, y “Argentina Primer Mundo”, fue el *eslogan* del gobierno menemista —década de los noventa— para justificar las privatizaciones de las empresas del Estado y una supuesta “modernización” de todas las estructuras del país.

Vemos entonces que hablar de “orden metafórico” excede el campo del lenguaje y, en los ejemplos citados, el modo de designar se corresponde con formas de lo real, es decir, el lenguaje metafórico designa construcciones culturales que se viven en tanto prácticas concretas de los sujetos y que constituyen, por consiguiente, modos de autorreferencia (los argentinos somos derechos y humanos; los jóvenes son rebeldes por naturaleza, etcétera) y de distinción entre *nosotros* y *los otros*.

Recordemos que Bajtín-Voloshinov señalaban que el signo es “arena de lucha” de los lenguajes sociales y más aún, de las clases. Ya dijimos que un mismo signo —digamos en términos de nuestra investigación, una misma metáfora— admite una variación de interpretaciones que posibilita su contrastación ideológica o, incluso, diferentes “lógicas” del discurso.

También la percepción del espacio está afectada por el orden metafórico. Por ejemplo, hablar de “ciudad ecológica” o “ciudad dormitorio”, o “ciudad turística” o “ciudad histórica”, deviene un principio de designación metafórica de un espacio cultural complejo (la ciudad) que es percibido según elementos destacados de su configuración “real”: la limpieza, los hábitos de los sujetos, la actividad principal, los monumentos del pasado, etcétera.

Y asimismo, esta designación del espacio cultural según un orden metafórico “hace hacer”, es decir, instituye prácticas (que pueden ser de acatamiento o de resistencia): vamos a ciudades ecológicas a disfrutar de los parques, o a una ciudad histórica en busca de los rastros del pasado.

Pero también podemos ir a tirar basura en los parques o a pintar graffitis en los monumentos como formas de protesta.

Cuando alguien le pinta bigotes o anteojos a un candidato político, o cuando un artista desplaza el principio que rige una obra del pasado (el pintor argentino Carlos Alonso trabaja por ejemplo sobre “La lección de anatomía” y transforma la cara de los científicos en torturadores), subvierte desde prácticas cotidianas o estéticas, los órdenes metafórico-ideológico dominantes. La modificación del sentido muestra experiencias diferentes y abre nuevas interpretaciones.

El desplazamiento del centro de gravedad de un eje metafórico-ideológico puede no sólo apuntar a la necesidad de una crítica o una transformación social, sino además posibilitar que su realización ocurra efectivamente.

En las décadas de los sesenta y setenta, fórmulas empíricas regidas por ciertos órdenes metafóricos (“Hagamos el amor y no la guerra”, “La flor

contra el fusil”, “Paz, pan y trabajo”, “La imaginación al poder”) apuntalaban prácticas de resistencia de diversa índole (vinculando estructuras del sentimiento que van de lo íntimo a lo social) de la juventud de la época, subvirtiendo lo que se leía como prácticas del poder: el hambre, la guerra, la destrucción, los lugares comunes de la política, etcétera.

Es interesante observar entonces qué metáforas circulan tanto en los discursos dominantes o en los contradiscursos de un tiempo histórico, un estado de cosas, un sistema de prácticas y un código de comunicación (personal y social) de una (o varias) esferas de la cultura.

En el ejemplo citado, la cultura —o más bien las prácticas contraculturales— de los jóvenes de los sesenta y setenta, es legible en esta serie de metáforas que, articuladas entre sí, nos permitirían cartografiar un estado de sociedad en cuyo orden metafórico se leía el mandato de la revuelta, es decir del “desorden”.⁵

La plurivalencia de la metáfora ideologizada, la lucha por la respuesta y la transformación de los sentidos, deviene un aspecto fundamental para entender de qué modo opera este orden metafórico como lugar de registro de las articulaciones entre lo social y lo simbólico.

De allí que, por ejemplo, los grandes ejes metafóricos de una cultura abran paso a nuevas formas de luchas ideológicas que pueden leerse en sus producciones simbólicas. Éstas refuerzan estos ejes (el amor pasión da lugar a la novela de amor o la poesía trovadoresca) o las subvierten (las formas contemporáneas que son paródicas o satíricas, el humor, los graffitis, la canción popular).

Orden metafórico y texto artístico

En la novela, el poema, el cine, el arte en general, estos ejes funcionan subvirtiendo el orden metafórico del poder: las novelas del proceso, las pinturas de Carlos Alonso, el cine de Pino Solanas, el humor de Quino, etcétera.

No por generalizar debemos dejar de considerar los casos en que el arte es funcional al orden ideológico del poder: no subvierte sino que se apropia

⁵ Estamos trabajando actualmente la relación dialéctica entre “orden” y “desorden” como construcciones metafóricas ideologizadas que muestran modos propios de funcionamiento de diferentes esferas culturales (mientras los discursos hegemónicos apuntalan el “orden”, los movimientos juveniles o el arte, validan su eficacia a través del “desorden”).

de sus modelos, mostrándolos como verdaderas metáforas del poder (los retratos que el artista plástico Federico Klem hizo de los allegados al poder en la Argentina menemista).

Según Iuri Lotman (1995) el texto artístico funciona como mecanismo inteligente (al modo del cerebro y de toda la cultura), tiene memoria y es capaz de producir nuevos mensajes, es decir, es un “dispositivo pensante”.

Justamente por ello, el texto artístico suele cuestionar o, al menos, desplazar el orden metafórico-ideológico que rige la vida cotidiana, y que se instala en la repetición y la clausura, vale decir en creencias establecidas que el sujeto no cuestiona.

La clausura del sentido le permite a los sujetos responder todas las preguntas que se le plantean en función de este orden metafórico.

Por ejemplo, en Argentina de la última dictadura, en su vida cotidiana, los sujetos podían dar respuestas a todos los actos de su vida, según un orden político que regía una concepción de las relaciones sociales, de la vida y de la muerte: que la Junta Militar dio en llamar “la reorganización nacional”.

Cualquier época que analicemos la vemos atravesada por algún orden metafórico que se relaciona con los modos de percepción del entorno, sea éste informado por un principio religioso, cientificista, tecnológico, etcétera.

Tal como señala Emma León (1999), al plano de la vida social se trasladan y traducen las condiciones que los sujetos y sus sociedades requieren para preservar su existencia.

Frente a estos paradigmas, lo que el arte exhibe es el problema de la representación y de los lenguajes que tal representación requiere: problema humano, problema de las formas en que la sensibilidad percibe el mundo, lo entiende y lo explica.

Porque representación es “presentar” mediante alguno o varios de los lenguajes de los que dispone una cultura; y el texto artístico es un texto plurilingüe porque su espesor deviene de la temporalidad en la que se inscribe y las posibilidades de articulación de sus múltiples lenguajes.

La temporalidad le concede memoria, la creación le agrega una dimensión suplementaria que es la de la emergencia de nuevos componentes. Y por lo tanto, la posibilidad de una semantización abierta.

Lo que exhibe el texto artístico es una sensibilidad diferente frente a lo cotidiano, ya se trate de textos más simples, más elementales de una cultura, o menos complejos en su estructura (como por ejemplo textos de la oralidad

o las culturas populares o de los textos artísticos más complejos y elaborados por la originalidad de un artista).

Estos textos ocupan diferentes posiciones en el sistema cultural: atraviesan la vida cotidiana y son atravesados por ella. En muchos casos, muestran las formas de ruptura con la cotidianeidad y se comportan de una manera no previsible. Se rompe la ley del discurso cotidiano y se traspone a un espacio donde la metáfora opera doblemente; por una parte, rememora un hecho particular, por otra se transforma y se carga de significaciones culturales.

Por ello, cuanto más complejo es el texto artístico, más se despliegan en su palabra los múltiples lenguajes de una cultura. Veamos un ejemplo con el siguiente texto del poeta argentino Juan Gelman:

ANCLAO EN PARÍS

Al que extraño es al viejo león del zoo,
siempre tomábamos café en el Bois de Boulogne,
me contaba sus aventuras en Rhodesia del Sur,
pero mentía, era evidente que nunca se había
movido del Sahara.

De todos modos me encantaba su elegancia,
su manera de encogerse de hombros ante las
pequeñeces de la vida,
miraba a los franceses por la ventana del café
y decía “los idiotas hacen hijos”.

Los dos o tres cazadores ingleses que se había comido
le provocaban malos recuerdos y aun melancolía,
“las cosas que uno hace para vivir”, reflexionaba
mirándose la melena en el espejo del café.

Sí, lo extraño mucho,
nunca pagaba la consumición,
pero indicaba la propina a dejar
y los mozos lo saludaban con especial deferencia.

Nos despedíamos a la orilla del crepúsculo,
 él regresaba a son bureau, como decía,
 no sin antes advertirme con una pata en mi hombro
 “ten cuidado, hijo mío, con el París nocturno”.

Lo extraño mucho verdaderamente,
 sus ojos se llenaban a veces de desierto
 pero sabía callar como un hermano
 cuando emocionado, emocionado,
 yo le hablaba de Carlitos Gardel.

En el poema están concentrados muchos de los códigos identitarios de una cultura: rituales cotidianos —el hábito del café—, comportamientos sociales —dejar propina—, gestos corporales —encogerse de hombros— expresiones lingüísticas de identidad o de familiaridad —hijo mío, hermano—, modos de mirar al otro como diferente —los franceses, los ingleses.

Los dos personajes se entienden por una suerte de historia común: el exilio.

Así, los dos cuerpos, el cuerpo humano y un cuerpo-otro, que sin embargo no se mira como extraño a la realidad cotidiana, ocupan un espacio que coloca a los sujetos en las fronteras de la propia humanidad y lejos del país de origen.

En ese exilio visto desde la nostalgia (“Al que extraño es al viejo león del zoo/siempre tomábamos café en el Bois de Boulogne,/ me contaba sus aventuras...”, etcétera), lo amenazante parece haber acechado la vida cotidiana de los personajes, y permitido la emergencia de las fuerzas malignas de la historia sin que se desnuden de manera explícita los acontecimientos que el poema oculta.

Pero aun así, lo político y más aún, lo ideológico, se leen en los dominios de lo sensorial y de la memoria. Lo político se escribe en el cuerpo de los sujetos —el león exiliado y prisionero/ el argentino exiliado y nostálgico, tal vez a la deriva en París— y el orden ideológico se lee en el vacío de lo que la palabra no dice, en el velo que oscurece secretamente las vidas de los personajes, que opaca el lenguaje y evoca silencios (“Lo extraño mucho verdaderamente,/ sus ojos se llenaban a veces de desierto/ pero sabía callar como un hermano/ cuando emocionado, emocionado,/ yo le hablaba de Carlitos Gardel”).

Para el lector, nada remite más al contexto argentino este orden metafórico evocador, desde el título del poema, que es a la vez una cita

intertextual de una canción tanguera, al término “hermano” y por supuesto, la referencia a Gardel.

En este texto, la memoria se convierte en un mecanismo de la escritura y en un derecho y un deber del sujeto que escribe y que hace lo posible por no desembocar en una mirada pesimista de la realidad, para conservar la ironía en los extremos mismos de sus experiencias con una escritura que no deja nunca de recurrir a una ternura familiar o divertida y para mostrarnos que, a pesar de todos los excesos del mundo, aún la extrañeza de las cosas cotidianas nos sostienen.

La historia como tal no es creíble, pero lo que importa es el orden metafórico instaurado a través de la memoria. El *recuerdo* y el *archivo* de ese recuerdo, muestran cómo opera la memoria en la poesía, y cómo la experiencia cultural —no sólo la individual— modela la evocación.

Por ello, el lenguaje deliberadamente coloquial se vuelve extraño. Se somete al principio metafórico de la lírica rompiendo, como hemos señalado arriba, la ley del discurso cotidiano. En vez de decir: “sus ojos se llenaban de lágrimas”, dice: “sus ojos se llenaban de desierto”; o en vez de “Nos despedíamos a la orilla de la vereda”, dice: “Nos despedíamos a la orilla del crepúsculo”, de modo que espacio (desierto) y tiempo (crepúsculo), desrealizan la escena familiar e incorporan una extrañeza que hace al tono nostálgico y memorioso del poema.

El subjetivismo de la memoria, el recuerdo como elaboración ficticia del pasado, como construcción imaginaria, tejida por los afectos y la fantasía, mira el mundo a la medida de las necesidades y deseos personales del sujeto. El recuerdo no puede ser concebido como un testimonio fiel del pasado. Más bien es una *versión*, en este caso particular, tal vez una “con-versión” de alguna historia de vida ya definitivamente ausente.

El poema se escribe desde la memoria como un lugar de la *huella*, como un espacio metafórico en un retroceso de la mirada que descompone y recompone fragmentos de experiencias que no son sólo personales, ya que convocan a una memoria colectiva del exilio.

Aquí, la idea de “lugar” como metáfora de este exilio es central en relación con la memoria de una cultura, pues implica dos aspectos: el orden material, concreto y el orden simbólico al que los hombres de una época y un espacio confieren significaciones.

En este caso, el texto poético compone su memoria en el cruce con otros textos culturales. Ya sabemos de la fértil asociación de poesía y música, poesía y plástica, poesía y cinematografía, etcétera.

Por ello puede pensarse al texto como un conocimiento “transversal” en relación con los saberes de su tiempo, como una memoria que desafía la experiencia empírica. De ahí su fuerza, pero también frente a otros discursos más ideologizados, su debilidad.

El poema no es ni un *monumento* (arquitectura), ni un *documento* (historia), sino una *escritura* que pone algo al abrigo de lo duradero, una marca (gramma), una incisión incierta que hace pensable, hablable o imaginable una realidad ya perdida.

Lo que se ha recuperado de la vida cotidiana de un exiliado en París genera nuevos sentidos. Deja de ser un eslabón pasivo en la transmisión de una información y se constituye en un dispositivo pensante. Lo que aquí se destaca es la interacción de los lenguajes de al menos dos culturas: no sólo las lenguas naturales (el español y el francés), sino los textos, los gestos, las formas de la vida cotidiana de culturas diferentes. Y el orden metafórico e ideológico que rige a las dos culturas está planteado desde la ironía y desde la mirada despegada del “otro”.

Como hemos señalado, lo que el texto artístico manifiesta es una sensibilidad diferente frente a lo cotidiano, sobre todo si se trata de textos artísticos complejos, como es el caso del poema.

Este texto en particular está atravesado por las formas de la vida cotidiana, pero muestra especialmente un “desorden” en la cotidianeidad que abre a múltiples semantizaciones y que carga de significaciones culturales hechos compartidos por sujetos de culturas diferentes.

Bibliografía

- Aristóteles y Horacio (1972), *Artes poéticas*, Gredos, Madrid.
 Angenot, Marc (1998), *Interdiscursividades*, María T. Dalmasso (comp.), CEA/UNC.
 Bajtín, Mijail (1974), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Seix-Barral, Barcelona.
 ——— (1985), *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México.

- Barei, S y P. Aran (2002), *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*, Universidad Nacional de Córdoba.
- Bohm, David (1997), *Dentro de la mente*, Kier, Buenos Aires.
- De Certeau, Michel (1997), *La invención de lo cotidiano*, Fundamentos, Madrid.
- (1999), *El mundo como representación*, Gedisa, Barcelona.
- Devoto, F. y M. Madero (1999), *Historia de la vida privada en Argentina*, t. III, Taurus.
- Dorra, Raúl (2002 a), *La retórica como arte de la mirada*, Universidad de Puebla, México.
- (2002b), “Sobre la necesidad de la figura”, Universidad de Puebla, mimeo, México.
- Eco, Umberto (1987) *Lector in faleula*, Lumen, Barcelona.
- Fomtanier, Pierre (1968), *Les figures du discours*, Flammarion, París.
- Foucault, M. (1993), *Las redes del poder*, Almagesto, Buenos Aires.
- (1999), *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona.
- Genette, G., Todorov *et al.* (1970), *Investigaciones retóricas*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.
- Greimas, A. y J. Courtes (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.
- Heller, Agnes (1972), *Historia y vida cotidiana*, Grijalbo, México.
- (1991), *Sociología de la vida cotidiana*, Península, Barcelona.
- Henry, Albert (1973), *Metonimia e metáfora*, Einaudi editrice, Torino.
- Jakobson, Roman (1982), *Lingüística y poética*, Mondadori, Barcelona.
- Lakoff, G. y M. Johnson (1998), *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid.
- Leon, Emma (1999), *Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana*, Anthropos, Madrid.
- Lotman, Iuri (1993), “La Retórica”, en *Escritos*, núm. 9, Universidad de Puebla, México.
- (1994), *Cercare la strada*, Marsilio, Venezia.
- (1995), *La semiósfera I*, Frónesis-Cátedra, Valencia.
- (1999), *Cultura y explosión*, Gedisa, Barcelona.
- Lozano, Jorge (1995), “La semiósfera y la teoría de la cultura”, en *Revista de Occidente*, núms. 170-171, Madrid.
- Mandoki, Katia (1994), *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, Grijalbo, México.
- Prigogine, I. e I. Stengers (1990), *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Alianza, Madrid.

- Riccer, Paul (2001), *La metáfora viva*, Trotta, Madrid.
- Revista Escritos*, Homenaje a la Escuela de Tartu y Iuri Lotman, “Presentación” a cargo de Desiderio Navarro, Universidad Autónoma de Puebla, núm. 9, enero-diciembre, 1993.
- Verón, Eliseo (1996), *Semiosis de lo ideológico y del poder*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Vianu, Tudor (1967), *Los problemas de la metáfora*, Eudeba, Buenos Aires.
- Voloshinov, V. y M. Bajtín (1992), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza, Madrid.
- Schmidt, S. (1995), “El constructivismo radical: un nuevo paradigma en el discurso interdisciplinario” en Francisco Chico Rico, *La ciencia empírica de la literatura. Conceptos, métodos, consecuencias*, Revista Teoría/Crítica, Verbum, Madrid, pp. 37-87.