

El lenguaje de los objetos en la ficción.

Irene Klein*

Resumen

El artículo propone un análisis de una práctica artística, como es el de la producción literaria, no en el marco de sus lenguajes específicos, como lo es la teoría literaria, sino desde la filosofía (Merleau Ponty, Deleuze) y la teoría estética (Steel). Su objetivo es el de reflexionar acerca del modo en que la ficción narrativa comunica el ser del mundo material. Desde esa perspectiva, se indaga el mundo de los objetos cotidianos en la ficción literaria. Coincidimos con Monteleone (2010) cuando afirma que es en la forma literaria donde alcanzan su completa manifestación. Los objetos en una narración, en su puro ser objeto, callado, son un modo de hablar poéticamente del mundo.

Palabras clave: Narrativa de Ficción_ Objetos _ Percepción

* Irene Klein es Magíster en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
Profesora Adjunta a cargo del Taller de Expresión I. E-Mail: ireklein@gmail.com

1. La experiencia perceptiva

Según Merleau Ponty (Merleau Ponty, 2006: 35) , cuando se pasa de la ciencia, de la pintura y de la filosofía clásicas a las modernas, reaprendimos a ver este mundo del que nos habíamos alejado convencidos de que solo el saber rigurosamente objetivo y no nuestros sentidos nos enseñaban algo válido. Reaprender a ver el mundo implica, según el filósofo, atender nuevamente al espacio donde nos situamos, que habitamos y con el que mantenemos “relaciones carnales “:

“O sea, entre nosotros y las cosas se establecen no ya puras relaciones de un pensamiento dominador y un objeto o espacio extendidos en él sino la relación ambigua de un ser encarnado y limitado con un mundo enigmático que vislumbra, que ni siquiera deja de frecuentar, pero siempre a través de las perspectivas que se lo ocultan tanto como se lo revelan a través del aspecto humano que cada cosa adopta bajo una mirada humana.” (Merleau-Ponty, 2006: 35)

La relación que mantenemos con el espacio no es la de un “puro sujeto desencarnado” con un objeto lejano, sino la de un sujeto con su medio familiar, que es el espacio en el que habita.

Después de examinar el espacio, Merleau Ponty examina las cosas que llenan ese espacio. Para la psicología clásica, la cosa es un sistema de cualidades que se ofrecen a los diferentes sentidos. Y si bien esas cualidades están reunidas por un acto de síntesis, no dejan de ser sino diferentes manifestaciones de la cosa y la unidad de la cosa sigue siendo un misterio. Para la psicología moderna, en cambio, siguiendo a Goethe, la cualidad posee una significación afectiva que la pone en correspondencia con los otros sentidos. De allí que determinado color, sonido, imagen táctil pueda asociarse a otro sentido (así decimos que hay sonidos “oscuros”, colores “chillones”) o promueve cierta atmósfera o sentimiento (el color azul se vincula con una atmósfera de paz, el sonido de la lluvia promueve la melancolía).

Cada cualidad, según Merleau Ponty, se vincula con otra; cada cosa nos sugiere cierta conducta y, así, se vincula con nosotros:

“Decir la miel es viscosa y decir que es azucarada son dos maneras de decir lo mismo, o se, cierta relación de la cosa con nosotros, o cierta conducta que nos sugiere o nos impone , cierta manera que tiene de seducir , de atraer, de fascinar al sujeto libre que se ve enfrentado con ella” (Merleau Ponty,

2006:29)

La cosa, entonces, es reafirmada por cada una de sus cualidades y cada una de ellas es la cosa entera. De allí que sea a través de la experiencia sensible o carnal de las cosas, no de la experiencia llevada a cabo por el pensamiento racional, que nos comunicamos con el ser primordial del mundo, con el sentido. A diferencia del que define un objeto y se desinteresa de la forma, el color, el material, los accidentes que lo acompañan, el que lo percibe, va al encuentro de su singularidad, de la manera siempre singular en que cumple su función y se vuelve distinto a los demás.

No hay detalle, afirma Merleau Ponty, que sea insignificante, y la significación del objeto interesa solo en la medida en que emerge de todos los “detalles” que encarnan su modalidad presente. Son precisamente esos detalles o cualidades del objeto que suscitan reacciones por parte de nuestro cuerpo. Lejos de ser objetos neutros, cada cosa simboliza para nosotros cierta conducta y provoca cierta reacción. Por eso, en los objetos que el hombre escoge, se revela su carácter, su actitud frente al mundo. Las cosas poseen características humanas (tristes, rebeldes, alegres) y viven en nosotros.

También Baumgarten (1750) propone en su *Aesthetica* una distinción similar cuando se refiere al conocimiento estético como “conocimiento sensible” (*cognitio sensitiva*). Esta facultad de percepción, que se diferencia del conocimiento conceptual, claro y distinto, se constituye para Baumgarten, en términos de Leibniz, como *cognitio confusa* (en Seel, 2010:13): se trata de una percepción de fenómenos complejos cuyo propósito no es el de analizarlos en su composición sino el de hacerlos presente su densidad perceptual. No aspira a conocer lo genérico sino lo particular en su particularidad, algo que le es vedado a la ciencia. El conocimiento estético, sensible, inferior, puede operar en cualquier momento a través de una operación sensitiva que implica una capacidad de demorarse ante una cosa o una situación en la individualidad de su aparecer. Esa capacidad es propia del arte.

Una filosofía de la percepción, entonces, que quiere reaprender a ver el mundo, es decir que no busca el origen del mundo en la conciencia trascendental sino justamente en el mundo de la vida como mundo sensible o mundo de la percepción, brinda al arte un lugar privilegiado. De todas las prácticas artísticas, para Merleau Ponty es la pintura la que nos permite volver a la visión o el halo de las mismas cosas:

“En Cezanne, Gris, Braque, Picasso encontramos, de diferentes maneras, objetos que no se deslizan bajo la mirada como objetos bien conocidos sino que, por el contrario, la detienen, la interrogan, le comunican extrañamente su sustancia secreta, el propio modo de su materialidad, y por así decirlo, sangran delante de nosotros.” (Merleau Ponty, 2006: 59)

Si cuando percibimos, privilegamos la manera singular en que una cosa realiza su función, lo que la convierte en diferente a las demás, podemos sostener que es imposible separar las cosas de su manera de manifestarse. También la significación de una obra de arte está ligada todos los detalles y signos que la manifiestan y no hay análisis que pueda reemplazar la experiencia perceptiva y directa que se hace de ella. (Merleau Ponty, 2006:61) Cuando contemplamos un cuadro, percibimos todas las huellas que han quedado sobre la tela, las que conforman una organización en la que nada es arbitrario aun cuando no podamos explicarlo.

Ahora bien, si un cuadro representa objetos, su significación, sostiene Merleau Ponty, no está fuera del cuadro, en su apariencia. Braque escribía que la pintura no trataba de “reconstituir un hecho pictórico” sino de “constituir un hecho pictórico”, es decir, que se pinta no para imitar un mundo sino para construirlo. Aun cuando dibujen objetos reales, no buscan evocarlos sino fabricar sobre la tela “un espectáculo que se baste a sí mismo” (Merleau Ponty, 2006: 62)

Pero no solo la pintura, también la ficción literaria está “liberada de toda ilusión mimética” y su representación está constituida por el “absoluto artificio de lenguaje”. Esto lo sostiene el poeta y ensayista Jorge Monteleone (2010) a propósito de “La Grande”, la novela póstuma de Juan José Saer, en referencia a la escena en la que una mujer, Gabriela, cose un botón. Esa acción se extiende a lo largo de tres o cuatro páginas. Monteleone, a medida que reflexiona sobre la escena, no solo describe la poeticidad de la obra de Saer en particular, sino da cuenta de la significación o densidad poética que la experiencia literaria brinda a los objetos:

“Es probable que la percepción de ese objeto y el relato del hecho tengan la misma duración en el mundo real que en las páginas del texto, de tal modo que la ficción crea un doble y paradójico extrañamiento. Por un lado, esa morosa detención de la peripecia, donde el texto se adensa, permite percibir lo que podríamos llamar la materialidad significativa de la ficción, liberada de toda ilusión mimética, para constituirse como absoluto artificio de lenguaje. Por

otro lado, permite desnaturalizar la ignorante costumbre del vivir en su veleidosa distracción, olvidada de sí al paso del tiempo, para sentir en todo su despliegue el devenir, como si el tiempo mismo también se materializara. Surge así ese instante epifánico donde el objeto posee una presencia absoluta, es decir, cuando literalmente aparece..." (Monteleone: 2010: 377)

Citamos el extenso fragmento porque en él encontramos diferentes aspectos que son constitutivos del quehacer literario: el artificio del lenguaje como materialidad significativa de la ficción, la aparición del objeto representado, la temporalidad que despliega.

Los dos primeros aspectos, el lenguaje y el objeto representado, nos remite al proceso de extrañamiento en el que, según a los formalistas rusos, se funda la creación estética verbal. La *ostranenie* ("hacer extraño", "desfamiliarizar") es un concepto introducido por Viktor Shklovski en su artículo "El arte como artificio" (1917), que consiste en desgajar los objetos del automatismo de la percepción de la vida cotidiana. Esto se logra a través de procedimientos que obstaculicen, es decir *demoren*, la percepción del objeto y promuevan una mirada más atenta y detenida, es decir, una percepción particular, singular de un objeto que de otro modo pasaría desapercibido. La finalidad del arte es, para Shklovski, dar la sensación de las cosas no como reconocimiento sino como visión. Si re-conocer supone un conocimiento previo del objeto, la visión implica una percepción primigenia o renovada.

Esto se logra a través del lenguaje, o del "absoluto artificio de lenguaje", como enfatizó Monteleone. El artificio remite a la distinción, abordada por los estudios formalistas, entre lengua poética y lengua cotidiana o "parloteo", en términos de Mallarmé. A diferencia del charlatán al que solo le interesa significar "de qué se trata", el poeta reemplaza la designación común de las cosas, que las da como *bien conocidas*, por un género de expresión que nos describe la estructura esencial de la cosa. De ese modo, nos fuerza a entrar en ella. "Hablar poéticamente del mundo es casi callarse, si se toma la palabra en el sentido de palabra cotidiano." (Merleau-Ponty, 2006: 66). En esto consiste, para Merleau Ponty, la magia del lenguaje: en negar el sentido, hecho de significaciones heredadas de la tradición, para expresar un sentido nuevo.

El instante epifánico del objeto surge, nos decía Monteleone, a través del lenguaje. Es a través del lenguaje que el objeto adquiere presencia, es decir, literalmente *aparece*.

Pero en la literatura, tal como ocurre en la pintura, nuestra relación con los objetos no se da a través de su percepción directa sino desde su representación, esto es, la observación del objeto *en ausencia*.

¿En qué se diferencia la percepción estética de la representación? Responder esta pregunta nos permitirá pensar la temporalidad, el tercer aspecto que consideramos clave en el texto de ficción.

Según Martin Seel (Seel, 2010: 113), la percepción estética, un estar frente al aparecer elocuente de los objetos, se distingue de la representación sensible en cuanto a la naturaleza de la presencia de los objetos: si la percepción se refiere a objetos presentes actualmente, la representación se vincula con los objetos ausentes en el presente de la situación o ausentes del todo. Los objetos de la representación sensible no están presentes en el momento de la captación sensible, sino que son objetos a cuya presencia atendemos en el recuerdo o en la expectación a través de la fantasía. Son descriptibles fenoménicamente y sin embargo inalcanzables en la actualidad. La representación estética, según Seel (Seel, 2010:115), abre a la posibilidad de ir más allá de la respectiva situación __ del objeto sensible que representa__, incluso más allá de cualquier situación real. De allí que no sea percepción en tanto no se refiere a un presente actual sino a un presente ausente. Los objetos de la imaginación, tal como aparecen en la ficción narrativa, son objetos en los que se da una alianza entre la representación y la percepción estética. Encontramos en ellos, dice Steel, un movimiento más intenso hacia el presente y una salida más intensa de sus márgenes. Permiten incluso una captación intensa del presente momentáneo al tiempo que una atención a un presente imaginario.

De allí que la percepción pueda vincularse con la experiencia del tiempo. La percepción, decía Monteleone en el fragmento antes citado, permite desplegar el devenir, como si el tiempo mismo se materializara.

Paul Ricoeur propone algo similar cuando describe la paradoja de la ficción: en la medida en que nos sustrae de la percepción actual, presente de las cosas, la ficción aumenta nuestra visión de ellas (Ricoeur, 2001: 204). Para fundamentarlo, se remite a Francois Dagogner, quien en *Ecriture et Iconographie*, afirmaba que todo ícono es un grafismo que recrea la realidad en un nivel más alto de realismo. Este concepto de “aumento icónico” o teoría de la iconicidad se acerca, según

Ricoeur, a la teoría de lo símbolos propuesto por Nelson Goodman en *The language of Art* que sostiene que todos los símbolos del arte y del lenguaje tienen la pretensión de referencial de rehacer la realidad.

2. El proceso asociativo

Deleuze (Deleuze, 1995:22) analiza la novela *En busca del tiempo perdido* de Proust, en términos similares pero estableciendo un vínculo entre el proceso artístico, la metáfora y la memoria.

También para él el mundo del arte integra los signos sensibles, les da sentido estético y penetra en la opacidad que todavía conservan. Si los signos sensibles remiten a una esencia ideal que se encarna en su sentido material, es solo por el arte que podemos comprenderlo. El protagonista de la novela no solo recuerda sino que aprende porque aprender es recordar. Aprender, para Deleuze, es considerar una materia, un objeto o un ser, como si emitiera signos por descifrar, por interpretar. El artista es un aprendiz que actúa a modo de “egiptólogo”.

Para fundamentar que el arte es una verdadera transmutación de la materia (Deleuze, 1995: 59), Deleuze describe el proceso por el que un escritor toma dos objetos diferentes y, en la medida en que reconoce que poseen una cualidad común, establece su relación. En eso, afirma, consiste el estilo y el estilo es esencialmente metáfora. La esencia se encarna en una materia, la cualidad última que la constituye se expresa como la cualidad común a dos objetos diferentes.

Cuando la cualidad “no aparece como propiedad del objeto que la posee sino como el signo de un objeto distinto” nos obliga a intentar descifrarlo. “Todo sucede como si la cualidad envolviese, retuviese cautiva, el alma de otro objeto distinto del que en su presente designa”. (Deleuze, 1995:20) Desarrollamos esta cualidad para buscar el sentido del signo que, cuando aparece, descubre el objeto oculto: mediante el estímulo de la magdalena, el protagonista del *En busca del tiempo perdido* recupera Combray. Sin embargo, sostiene Deleuze, no resurge por una simple asociación de ideas tal como ha estado presente sino bajo una forma que nunca fue vivida, esto en su “esencia” o en su eternidad. Si al inicio de la novela, el personaje siente una gran alegría porque el sabor de la magdalena le hizo recordar Combray, es decir que el intérprete encuentra su sentido en el recuerdo inconsciente, aun no es signo suficiente porque aun subsiste como signo material (por su origen sensible y por su

sentido, que remite a Combray). Es recién al final de la novela que el intérprete comprende que el sentido material no es nada si no se encarna en una esencia ideal. Y esto se logra solamente a través del arte.

El mismo proceso asociativo que constituye a la metáfora, permite reconocer el mecanismo de la reminiscencia. Al igual que la metáfora, la reminiscencia vincula dos objetos diferentes —la magdalena con su sabor, Combray con su color y su temperatura — para hacer resurgir a Combray bajo una forma totalmente nueva. Para que surja en toda su esencia es necesario que no se permanezca en la memoria voluntaria. Porque la memoria voluntaria, según Deleuze, va de un presente actual a un presente que *ya ha sido*, es decir, recompone el pasado con presentes. Es solo a través de la memoria involuntaria que logramos situarnos en el propio pasado y alcanzar el *ser en sí* del pasado. La memoria voluntaria deja que Combray permanezca exterior a la magdalena, como el contexto separable de la antigua sensación. La memoria involuntaria, en cambio, interioriza el contexto y Combray resurge en la sensación actual porque su diferencia con la antigua sensación se ha interiorizado en la sensación presente (Deleuze, 1995: 72). Combray surge como pasado pero este pasado ya no es relativo al presente en relación al que es ahora pasado. Este Combray no es el de la percepción ni el de la memoria voluntaria: resurge como forma nueva, tal como no podía ser vivido: “no es realidad sino en su verdad”. No en sus relaciones contingentes y exteriores sino en su diferencia interiorizada, en su esencia. La reminiscencia nos entrega el pasado puro, el ser en sí del pasado: ser en sí que sobrepasa todas las dimensiones empíricas del tiempo. (Deleuze, 1995: 75) El tiempo recobrado en la obra de arte es para Deleuze el tiempo primordial que se opone al sucesivo que se pierde y que permite recuperarlo si bien de una forma distinta.

3. El objeto en la ficción narrativa

De lo anteriormente expuesto podemos concluir que la función heurística de la ficción narrativa, esto es, su capacidad de abrir y desplegar nuevas dimensiones de realidad, no pocas veces se encuentra concentrada en el mundo material de los objetos. El juego estético de la ficción narrativa radica precisamente en hacer hablar a los objetos desde el fondo de una ausencia, precisamente porque, al igual que en la memoria o en la imaginación, es necesario representar lo que no está bajo la

percepción del narrador, es decir, hacen presente lo ausente.

Merleau Ponty afirmaba, como expusimos anteriormente, que las cualidades de las cosas pueden asociarse a un sentido o a cierta atmósfera. También Seel afirma que un objeto se puede mostrar en su parecer atmosférico en cuanto se hace perceptible con un significado especial para quienes perciben, es decir cuando la presencia fenoménica de un objeto se aprecia como el reflejo de una situación de nuestra vida (Seel, 2010:140). Una pelota puede evocar la algarabía de niños que están ausentes, el mobiliario escenificar un bienestar que sentimos falso. Esta concepción de la atmósfera como configuración sensible y afectiva de posibilidades de la existencia realizadas o sin realizar perceptible mediante los sentidos es especialmente efectiva en la narración de ficción. La elección de determinado objeto __un candelabro, un zapato roto__ puede transformar la atmósfera de un espacio __a modo de representación teatral__, evocar lo que no está dicho en la medida en que sumerge al lector en una experiencia sensible que lo afecta. Dicha conciencia de las atmósferas, como señala Seel, moviliza saberes en torno a referencias culturales en las cuales se inserta su percepción (la inclusión de un objeto kitch, por ejemplo, exige un saber que permita diferenciarlo del que no lo es).

Cuando la escritora argentina Inés Garland reflexiona sobre el proceso de escritura de sus cuentos *La reina perfecta*, dice que casi todos los elementos de los cuentos son autobiográficos. Muchos objetos que pueblan sus relatos son sacados de “los cajoncitos del recuerdo”: la mousse, en el cuento que da nombre a la antología, por ejemplo, es una imagen que ella mantiene de su infancia como imagen de la comida que era solo para los adultos. Simboliza ese deseo no consumido. “Los objetos simbolizan __afirma__ porque la literatura es pura simbolización.” Cifran, a modo de metáforas, el significado o sentido del relato. Los molinos de viento en *El Quijote* acuñaron la metáfora del delirio; La carta robada, el aforismo que no hay nada más oculto que lo que está a la vista (Siscar, 2001:9). En literatura los objetos son lo que son pero a la vez siempre son otra cosa.

Todo escritor trabaja con los objetos de un modo similar a como lo hacen los niños, a quienes Agamben (Agamben, 2007: 94) llama “ropavejeros de la humanidad” porque convierten cualquier antigualla en juguete. Los juguetes, señala, como objetos profanos, conservan de la esfera práctica o sagrada la temporalidad humana que estaba contenido en ellos, su pura esencia histórica. El juguete vuelve

tangible la temporalidad humana en sí misma. También el escritor “juega” con los objetos que, al igual que los juguetes, se sirven de “residuos” y “fragmentos” pertenecientes a otros conjuntos estructurales y transforman antiguos significados en significantes y viceversa.

En este proceso de reciclaje, los recuerdos pueden sufrir un proceso de transformación intencional, que permita subrayar el sentido. El colgante de la madre, en el cuento “La penitencia” de Inés Garland, por ejemplo, por el que la niña da su vida, es el mismo que usaba la madre de Inés pero ella le agrega, en el cuento, una tapa que se abre para mostrar las fotos de sus padres, una familia feliz impostada. Al igual que los niños, los escritores no trabajan con residuos o fragmentos del recuerdo sino con la “residualidad” contenida en la forma temporal del juguete (Agamben, 2007:94).

La mousse que al final del cuento se convierte en “una masa llena de colillas de cigarrillo aplastadas en la espuma o flotando en un líquido grisáceo”, es, fundamentalmente metáfora de ese deseo no consumado o de la realidad que se impone a la ilusión de la reina perfecta. Pero también es un objeto que significa con la residualidad que contiene, la temporalidad humana, que es tan efímera como la ilusión infantil.

Los objetos inútiles, mitad recuerdo, mitad talismán de los cuales uno se avergüenza un poco pero a los que uno no quisiera renunciar por nada, son considerados por Agamben (Agamben, 2005 :40) los traductores de la lengua de Dios a la lengua de los hombres, operarios de una incesante teofanía, de una continua revelación.

Los objetos de la narración, en su puro ser objeto, callado, son un modo de hablar poéticamente del mundo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2007): *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora

----- (2005): *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora

Deleuze, G.(1995): *Proust y los signos*, Barcelona: Anagrama, [1964]

Merleau-Ponty, M. (2006): *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. [1948]

Monteleone, J. (2010), "El canto de lo material. Sobre el arte de narrar", *Revista Critica Cultural*, Volumen 5, Número 2, julio diciembre 2010.
<http://www.portaldeperiodicos.unisul.br>

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

Seel, Martin (2010): *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz Editores.

Siscar, Cristina, Siscar, C. (2001): *El lenguaje de las cosas en la literatura del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.