

Para una reflexión histórica sobre la metáfora¹

Título original: »Zu einer geschichtlichen Reflexion über die Metapher«, publicado en la *Revista de Filología Alemana de la Universidad Complutense* (Madrid, 2004, ISSN 1133-0406)², con cuya gentil autorización se reproduce aquí, en versión española del autor.

A. Adjetivo, perspectiva y metáfora

Cuando se abordan problemas del lenguaje poético –sea con carácter de poeta, de lingüista o de científico de la literatura– no puede evitarse incluir la metáfora («*Archea, madre primigenia de las formas estilísticas*»³) como elemento axial en las consideraciones teóricas. Al planteamiento formulado a continuación he arribado, en verdad, merced a ciertas sutiles observaciones sobre el uso del adjetivo, por parte de un lírico y filósofo de la cultura suizo, hoy olvidado casi por completo; su nombre es Jean Gebser.

Quisiera mencionar aquí, en pocas palabras, lo esencial de su vida y obra.

Nació en Posen el 20. 8. 1905 y falleció el 14. 5. 1973 en Berna. Habiendo interrumpido su bachillerato, oyó lecciones de ciencias humanas y sociales, durante su aprendizaje de bancario y de librero como estudiante-trabajador. En 1931 salió a correr mundo por varios años, visitando, hasta 1939, Torremolinos, Madrid y París. Allí trabó amistad con Federico García Lorca, Pablo Picasso, André Malraux y Louis Aragon. En este período escribe y traduce poesía (Hölderlin, Lorca), y en 1940, en Zürich, redacta el ensayo *Rilke und Spanien [Rilke y España]*, al que he de referirme enseguida; al mismo tiempo esboza su obra capital en el campo de la filosofía de la cultura, *Ursprung und Gegenwart [Origen y presente]*, que acabaría más tarde en Suiza. Bosqueja en ella una suerte de evolución gradual de la conciencia, del estadio arcaico y mágico, mítico y mental, hasta el integral, cuyo umbral sólo habría de superarse en nuestra época. Habla de un «cambio estructural del espíritu», ilustrándolo mediante una asombrosa variedad de ejemplos tomados de las más diversas ramas del arte y de la ciencia. Es de singular importancia subrayar que veía el cambio aludido en conexión estrecha con el descubrimiento del tiempo como cuarta dimensión. La así llamada «mutación de conciencia» traería consigo una visión del mundo absolutamente nueva, «aperspectivística». Sólo en ella podría superarse la presente crisis de la humanidad. Hasta hoy, la doctrina de Gebser ha sido ignorada por el mundo académico, y el alcance de sus observaciones no ha sido justipreciado⁴.

En el mencionado ensayo, *Rilke y España*, di con el siguiente pasaje. Se trata de un poema de Rainer Maria Rilke:

La gran noche

A menudo te he admirado, de pie junto a ventana comenzada ayer,

¹ El presente tema fue expuesto en detalle en el marco de un seminario final de la carrera de Letras para las especialidades Germanística y Romanística, en la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R., dictado en colaboración con mi colega Prof. Sonia M. Yebara, en el año 2002.

² También en edición virtual:

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11330406/articulos/RFAL0303110007A.PDF>

³ Harjung, J. D., *Lexikon der Sprachkunst [Enciclopedia de retórica]* (München; C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 2000), 296.

⁴ cfr. Killy, W., *Literaturlexikon [Enciclopedia de literatura]* (Berlin: 1998, versión electrónica).

estaba de pie y te admiraba...⁵

Refiriéndose a los versos iniciales, Gebser habla de un «detalle». El detalle tiene importancia –dice– «no sólo para este poema o para la obra de Rilke únicamente, sino para la poesía contemporánea en general». ¿En qué consiste? –En el uso que Rilke hace del adjetivo. En esos años, según Gebser, también otros poetas comienzan a utilizar un procedimiento semejante. Cuando Jorge Guillén escribe: «Con follaje *incesante* busca a su dios el árbol» o Paul Valéry habla de «la noche verde de las praderas» [«la nuit *verte* des prairies»]; cuando Kafka dice «...y se adentró en la hierba *lateral*» [«...und trat in das *seitliche* Gras«] o Trakl nombra la «quietud *verde* del estanque» [«*grüne* Stille des Teiches«], ocurriría algo muy especial, único, incluso, en la historia de la lengua y del pensamiento de occidente. Es que en la antigüedad, en Homero, por ejemplo, el adjetivo habría sido un puro *epitheton ornans*, una palabra decorativa de acompañamiento, casi sin influencia alguna sobre el muy delimitado valor del sustantivo. Esto tendría esencialmente que ver con la imagen del mundo hemisférica y delimitada, dentro de la cual la osadía de cargar en exceso un objeto traería aparejados la pérdida del equilibrio y el colapso. Y además: un procedimiento semejante no se hubiera ajustado de ningún modo al marco de la imagen del mundo euclidiana, o, más precisamente, ptolemaica. Ahora bien, con el renacimiento, esta imagen del mundo habría experimentado cambios profundos: concretamente, la ruptura del cielo hemisférico, la transposición del centro del universo de la tierra al sol, una ampliación del sentido del espacio y, sobre todo, una aparente ganancia de profundidad, gracias a la invención de la perspectiva⁶. En consecuencia, el adjetivo habría ganado en contenido e importancia, dando «perspectiva» al sustantivo con el que se relaciona, contexto en el que no debería olvidarse, que dar perspectiva significa *fijar* tanto al observador como a lo observado. De tal modo encontraríamos, por ejemplo en Shakespeare, un adjetivo que parece formar con el sustantivo una única palabra, un único concepto. Ésta sería la segunda etapa de la evolución del adjetivo. El uso del término apenas se habría modificado hasta fines del siglo XIX. Precisamente en el fin de siglo, al producirse una nueva revolución espiritual, quizás de consecuencias aún mayores que la copernicana, se habría abierto camino una nueva imagen del mundo: sus marcas distintivas serían una relativización general de los valores y las cosas, una borradura de los límites y, sobre todo, la admisión –si es que no debemos decir: el descubrimiento– de una cuarta dimensión. Todo esto habría tenido como consecuencia, que el adjetivo perdiera su valor determinante, fijador y perspectivístico, que no encontrara ya aplicación en tanto palabra meramente añadida, sino, antes bien, se convirtiera en una palabra vinculante, dado que no se refiere ya unilateralmente al sustantivo al que está asociado desde un punto de vista puramente gramatical, sino *también* al sujeto o al objeto (de la *oración*, se entiende, desde que estamos ahora en el orden sintáctico). Y de hecho –señala–, en el verso:

A menudo te he admirado, de pie junto a ventana *comenzada* ayer,

el participio *comenzada* se refiere tanto al sustantivo *ventana* como también al sujeto yo: porque yo he comenzado (ayer) la ventana...⁷

⁵ Gebser, J., *Rilke und Spanien [Rilke y España]* (Zürich: Oprecht, 1946), 37.

⁶ No se puede enfatizar lo suficiente en qué medida considera Gebser que nuestro pensamiento ha sido acuñado por la perspectiva (así por ej., en *Abendländische Wandlung [Transformación occidental]*, cap. 3).

⁷ La nueva imagen del mundo signada por la relativización no se expresaría, empero, sólo en la nueva utilización del adjetivo: «...también en la sustantivación del verbo... y en la disolución de las leyes de la rima... se manifiesta este cese de la valoración perspectivística, así como en otras tres modificaciones de uso de términos gramaticales o, más precisamente, sintácticos, cuya aparición dentro de la nueva poesía europea, he indicado en *El espejo gramatical [Der*

Estas observaciones sorprendentemente sutiles de Gebser tuvieron la virtud de plantearme una conjetura: si el adjetivo solo o, más precisamente, su utilización, es de por sí capaz de dar cuenta de una historia de la cultura de occidente, ¿qué no podría esperarse de la metáfora, de una interpretación históricamente diferenciada de la metáfora, de una exposición de la metafórica en el curso del tiempo?

B. Delimitación conceptual tradicional y moderna de la metáfora

La definición corriente de metáfora es: «expresión lingüística en la que un vocablo (un grupo de vocablos) es transferido de su contexto semántico a otro, es utilizado como imagen (por ej.: el oro de sus cabellos)».⁸ El término fue tomado, a través del latín, del griego *metaphorá*, de *metaphérein*, un verbo que significa *llevar hacia otro lugar*, y se compone de dos partes: *metá*, «detrás de; hacia» y *phérein* (phéro), «llevar». Así también, según Lausberg: «La metáfora (*translatio*; *metaphorá*) es la sustitución –*immutatio*– de un *verbum proprium* («guerrero») por un vocablo cuya significación propia misma guarda con la del vocablo sustituido una relación de copia⁹ – similitudo– («león»).»¹⁰

La función semántica transferencial de la metáfora está también contenida en la designación latina *translatio*. La diferenciación –operativa en el plano semántico– de la antigua teoría de las figuras entre transferencia de animado a animado (*león* a un hombre valiente), de inanimado a inanimado (*Windschatten*¹¹), de inanimado a animado (*sol*, para amada o niño amado) y, con la mayor frecuencia, de animado a inanimado (*vena* metalífera) se conserva por siglos, para convertirse sólo en épocas cercanas en la distinción, más coherente, entre ilustración de lo espiritual mediante lo sensible y animación de lo sensible mediante lo espiritual.

Condición indispensable para el surgimiento de una metáfora es el llamado *tertium comparationis*, el «tercero de la comparación [figurada]», esto es, aquello que ambos elementos, el término sustituido y el término sustituyente, el receptor y el donante de la figura *comparten*. Para servirnos como ejemplo de un lugar común (en el sentido retórico): si con las palabras «el oro de sus cabellos» me refiero al color del cabello de una mujer, he construido una metáfora; y esto lo ha posibilitado un *tertium comparationis*:

cabello ↔ t. c.: rubio, amarillento ↔ oro

grammatisch Spiegel: 1. la nueva utilización creciente de «y»...; 2. el abandono del «como» comparativo en favor de un modo de expresión equiparador... 3. la renuncia al «pues» causal...». Y en la siguiente nota a pie de página, agrega: «...Evoco la profunda modificación que se hace notar en la utilización del verbo, sustantivado en medida creciente. Si se considera el sustantivo como el elemento estático, el verbo, en cambio, como el activo dentro de la oración, resulta sin dificultad ninguna una explicación para este cambio de sentido, la cual expresa una activación del sustantivo, una puesta-en-fluencia de las cosas y conceptos, que pierden así la capacidad de ser mirados tanto como ideas sólidas en el sentido de Platón cuanto de modo perspectivístico. Reconocemos ante nosotros mismos, cada vez en mayor grado, que todo depende de todo de una manera mucho más íntima (y precisamente no sólo de nosotros), que no existen ya puntos fijos (y, con ello, perspectiva alguna), sino tan sólo y exclusivamente, la reacción y relación directas de una cosa, de cada partícula, incluso, con y sobre todas las demás.» (op. cit., 87).

⁸ Duden *Universalwörterbuch* (Mannheim: 1991, versión electrónica).

⁹ *Abbild*: «imagen, retrato, copia, reproducción, reflejo» [N. d. T.]

¹⁰ Lausberg, H., *Elemente der literarischen Rhetorik* (München: Max Hueber Verlag, 1963), 79.

¹¹ «lado no accesible al viento; sotavento», pero literalmente «sombra del viento». [N. d. T.]

Por ese motivo, la metáfora fue ya también definida por Quintiliano, el gran retórico de Roma, como «comparación abreviada», en la que lo comparado se hace uno con su copia¹². A la comparación (similitud) «Aquiles luchó *como* un león» corresponde la metáfora «Aquiles *fue* un león en la batalla».

Ésta sería entonces la primera diferenciación: comparación y metáfora se oponen; la figura será una comparación o una metáfora, según se emplee o no la partícula comparativa «como» en el enunciado verbal concreto.

Ahora bien, en lo que concierne a los términos vinculados por la metáfora, puede ocurrir que el receptor de la figura se mantenga en la frase o que sea omitido por completo. La completa omisión del receptor de la figura, esto es, del término sustituido, determina la así llamada metáfora *in absentia*, la metáfora pura:

el oro ondulante en los hombros

(sin que se mencione el vocablo «cabello»)

Si el concepto aludido, por el contrario, es mencionado por su nombre, por ejemplo mediante una oración de verbo copulativo («tu cabello es ondulante oro») o un atributo de genitivo, como en este poema de Chamisso:

Viéndote como a mayo,
deliciosa, dulce, tenue,
con *el oro del cabello*,
de azules ojos claros
la pureza celestial;
con los labios de corales,
...

[Chamisso: Represalia]

estamos ante una metáfora *in praesentia*.

Como madre primigenia de las formas estilísticas, la metáfora es la figura retórica mejor conocida y también el más frecuente de los tropos. A causa de su grado de notoriedad se convirtió en la designación alternativa de otras figuras, que en verdad no son metáforas. En el plano coloquial estamos acostumbrados a decir: «eso es una metáfora...», cuando, en rigor, nos referimos a una expresión *figurada* cualquiera.

En cada época de la cultura, la metáfora fue vivida y empleada de distinto modo. Sobre ella se han formulado, en el curso de los siglos, reflexiones filosóficas, estéticas, etnológicas, lingüísticas y psicológicas. La innumerable abundancia de obras específicas torna por cierto prácticamente imposible una mera enumeración de las aproximaciones teóricas a la metáfora: incluso una nómina de los artículos que la tienen por objeto, publicados en la primera mitad del siglo XX, revelaría una asombrosa multitud de títulos y autores. No obstante, sin una visión sinóptica de los hitos más importantes, tanto de la concepción cuanto de la praxis metafórica, no puede siquiera emprenderse el abordaje del tema.

Después de la definición fundamental de Aristóteles («Metáfora es traslación de nombre ajeno —que, por lo tanto, se utiliza en sentido impropio—, ya del género a la especie, ya de la especie al género, o de una a otra especie, o bien por analogía»¹³), puede indicarse la concepción de Cicerón.

¹² cfr. nota 9.

¹³ Versión española tomada de: Aristóteles, *Arte Poética*, traducción de José Goya y Muniain [1798] (<http://www.apocatastasis.com/poetica-arte-aristoteles-tragedia-comedia.php>)

Cicerón considera el surgimiento de la metáfora como la consecuencia de una cierta indigencia de la lengua. Sólo en un segundo momento la metáfora se habría convertido en ornamento y, por consiguiente, en objeto de goce: «Nam ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi coepta est ad *ornatum* etiam corporis et dignitatem, sic verbi translatio instituta est *inopiae* causa, frequentata *delectationis*.»¹⁴

El concepto de la metáfora como ornamento sólo habría de ser refutado radicalmente en el siglo XVIII, y más precisamente por Giambattista Vico (1668-1744), quizás el primer teórico del animismo primitivo. En su obra *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* [*Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*] (1725), citada generalmente con el título abreviado de «Ciencia nueva», Vico desarrolló una teoría cíclica de la historia, según la cual la sociedad humana habría evolucionado de la barbarie a la civilización en tres etapas. Vico cree que, en el fondo, el hombre no puede conocer la naturaleza, sino tan sólo lo que él mismo ha producido, esto es, fenómenos de creación propia. Tales fenómenos deberían entenderse desde el interior, puesto que el hombre estaría en condiciones de reproducirlos intelectivamente en su fantasía. Según esta metafísica primitiva, el hombre estaría inclinado desde un principio a nombrar elementos del mundo visible con vocablos que designan partes del cuerpo (*pie* de una montaña, etc.); a partir de ello se habría configurado la metáfora, por así decirlo, como personificación (metáfora como pequeño mito).

De cualquier modo, durante la antigüedad la metáfora permanece en el ámbito literario más bien desvanecida. Predomina la comparación. Particularmente conocido es el caso en Homero:

«Habiendo hablado así, fue el primero en salir del consejo. Los reyes portadores de cetro se levantaron, obedeciendo al pastor de hombres, y la gente del pueblo acudió presurosa. Como de la hendidura de un peñasco salen sin cesar enjambres copiosos de abejas que vuelan arracimadas sobre las flores primaverales y unas revolotean a este lado y otras a aquél; así las numerosas familias de guerreros marchaban en grupos, por la baja ribera, desde las naves y tiendas al ágora.»¹⁵

Así también, por ejemplo, en Safo:

VI

Una amada ausente

Te igualaba a una diosa insigne, y tú te embelesabas con su canto como con otro ninguno. Pero se fue, y ahora sobresale entre las damas lidias *lo mismo que* [= como] *la luna de rosados dedos* [que] *eclipsa todas las estrellas una vez puesto el sol*. Y su brillo baña de plata el mar salobre, e ilumina las campiñas floridas, donde ha caído el rocío y han brotado las rosas, el tierno perifollo, las dulces flores del trébol.
Mas en el ajetreo de su nueva vida no deja de añorar el cariño de su amada Atis,

¹⁴ Cicero, *De oratore* (<http://patriot.net/~lillard/cp/>), III, 38.

¹⁵ Versión española en prosa tomada de:
<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/OtrosAutoresdeLaLiteraturaUniversal/Homero/Ilia/cantoll.asp>

y en el pecho le duele de nostalgia el corazón.»¹⁶

El término *Kenning* (nórdico antiguo: «reconocimiento») designa una antiquísima forma especial de la metáfora en la poesía germánica, que consistía en parafrasear un concepto particular mediante una denominación (figurada) de varios miembros: *el silbido de las flechas* significaba la batalla, *el baño de las ballenas* así como *las campiñas espumantes* significaban el mar, el océano, etc. En su artículo «Las *kenningar*¹⁷», J. L. Borges hizo una lista de varias páginas de tales denominaciones, comentándolas a su modo. Con todo, la *Kenning* sobrevivió y vive aún hoy. Así, por ejemplo, en Else Lasker-Schüler: «Escóndeme – / pues mi cruel suplicio / se torna vergüenza, / escóndeme, / hondo en el *ojo de la noche*, / para que mi día lleve oscuridad nocturna...», donde, detrás del ojo nocturnal protector, puede muy fácilmente reconocerse la luna.

Además de la comparación (simile), la alegoría, la alusión, la hipocatástasis, la mencionada *kenning* –válida en el área lingüística germánica– y su contraparte, el *heiti*¹⁸, así como las designaciones genéricas imagen, símbolo y perífrasis, se cuentan entre los conceptos limítrofes de la metáfora. Abordarlos en particular excedería los límites de este trabajo. Nos contentaremos con recordar el papel desempeñado por la alegoría en la literatura medieval:

«Llega una barca cargada
justo a su puerto supremo,
nos trae el Hijo del Padre,
el Verbo eterno y verdadero.

La barquilla anda en silencio
y nos trae rica carga,
la vela es el amor,
el Santo Espíritu el mástil.
...»¹⁹

Sumamente reveladora es la concepción de la metáfora en la época del barroco, y me refiero sobre todo al barroco español, acuñado por la contrarreforma²⁰.

El barroco tiene una especial predilección por la metáfora. Ésta aparece a veces como conceptuoso o ingenioso juego de palabras o de ideas (el así llamado *conchetto*²¹), por lo general con el valor de un verdadero desafío al intelecto. La metáfora barroca es, no raramente, emblemática, está casi siempre sobredeterminada y construida arquitectónicamente. En el primer cuarteto del soneto de Góngora N° 68, del año 1606:

¹⁶ Safo, *Antología. Versión y notas de Manuel Rabanal Álvarez* (Madrid: Ediciones Aguilar, 1968.).

¹⁷ Borges, J., «Las *kenningar*», in *Historia de la eternidad, Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), 368 y sgtes.

¹⁸ Perífrasis figurada de un concepto mediante una denominación simple, unimembre: «acero» por «hoja (de la espada)».

¹⁹ Tauler, J., en *Das deutsche Gedicht vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert, hrsg. von E. Hederer [El poema alemán desde la edad media hasta el siglo XX, ed. a cargo de E. Hederer]* (Ff. am Main: Fischer Verlag, 1980), 33.

²⁰ Acerca del carácter excepcional del barroco español en la literatura universal, cfr. Lezama Lima, J., «Sierpe de don Luis de Góngora», en *Lezama Lima* (Buenos Aires: Ed. Jorge Álvarez, 1968), 204, 213 y 215.

²¹ Italiano, «ocurrencia (ingeniosa)».

[A la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte]

Velero bosque de árboles poblado,
que visten hojas de inquieto lino;
puente inestable y prolija, que vecino
el occidente haces apartado;

el mismo objeto es nombrado metafóricamente dos veces, en versos casi simétricos. El sustantivo utilizado allí en sentido traslaticio es determinado en cada oportunidad por una oración subordinada adjetiva, introducida por el pronombre relativo <que>. La estructuración metafórica puede dividirse en tres etapas.

1. Sustitución (posibilitada por un *tertium comparationis*)

Si designamos el término sustituido *Sttd*, y los términos sustituyentes *Stty_1*, *Stty_2*, etc.:

Sttd: barco
Stty_1: bosque
Stty_2: puente

la sustitución puede representarse del siguiente modo:

Sttd (barco) ← *madera* / [los muchos] *mástiles* → ***Stty_1*** (bosque)
(sinécdoque)
tertium comparationis

Sttd (barco) ← unir costas enfrentadas → ***Stty_2*** (puente)
tertium comparationis

2. Instauración de una serie metonímica perteneciente al término sustituido (*Sttd*) en el orden del sustituyente (*Stty*):

bosque (por *barco*) – árboles (por *mástiles*) – hojas (por *velas*)

3. Atribución al término sustituyente (*Stty*) del campo semántico del sustituido (*Sttd*):

velero (∈ *Sttd*) → bosque (*Stty_1*);

y por consiguiente, también:

hojas (vinculado metonímicamente a *Stty_1*) ← de... *lino* (∈ *Sttd* –dado que las velas del barco son de lino–).

En el íntimo entrelazado de los elementos en particular, no puede pasarse por alto ni la transferencia de animado a inanimado (de árboles ← *poblado*, *inquieto* → lino) acaecida, ni la formación de una suerte de quiasmo, resultante del intercambio de cualidades:

<u>Velero</u>	<u>árboles</u>
<u>hojas</u>	<u>lino</u>

Otro ejemplo de esta hiperestructuración de la metáfora, característica del barroco, tomado de la primera «Soledad» (1613-1614):

«[Recordó al sol, no de su espuma cana,
la dulce de las aves armonía,
sino los dos topacios que batía
–orientales aldabas– Himeneo.]

710 Del carro pues febeo
 el luminoso tiro,
 mordiendo oro, el eclíptico zafiro
 pisar quería, // cuando el populoso
 lugarillo, el serrano
 con su huésped, que admira cortesano
 –a pesar del estambre y de la seda–
 el que tapiz frondoso
 tejió de verdes hojas la arboleda,
 y los que por las calles espaciosas
 fabrican arcos rosas,
 720 oblicuos nuevos, pénsiles jardines,
 de tantos como viólas jazmines.»

1. Sustitución:

Sttd: Sol
Stty_1: «luminoso tiro del carro febeo»

en la que el adjetivo «febeo» ha sido derivado del nombre propio mitológico Febo [lat. *Phœbus*, gr. *Phoibos*, «brillante, radiante»]. La metáfora se basa aquí en una representación icónica, precisamente ésa que muestra a Febo conduciendo un carro tirado por cuatro caballos a través del cielo²².

«Del carro pues febeo
 el luminoso tiro, → *sinécdoque*
 mordiendo oro, el eclíptico zafiro» → *zafiro* (el color azul del cielo)

de donde resulta, por así decirlo, un *emblema en acción*, sobre cuyo trasfondo se destaca la adición descriptiva, gráfica, de un atributo no incondicionalmente necesario en el contexto frástico, esto es, de un *epíteto* («luminoso»).

2. Instauración de la serie metonímica, tal como se expuso más arriba:

carro – tiro – mordiendo (= «morder el freno») – pisar

3. Asimismo: atribución al término sustituyente (*Stty*) del campo semántico del sustituido (*Sttd*):

luminoso (∈ *Sttd*) → tiro (*Stty_1*)
 mordiendo (vinculado metonímicamente a *Stty_1*) ← *oro* (*Stty_2*; *oro* por *Sol*)
 pisar (vinculado metonímicamente a *Stty_1*) ← *el eclíptico* (también ∈ *Sttd*, siendo un adjetivo derivado de «eclíptica» –eclíptica: la órbita aparente del Sol en el cielo–) *zafiro*

En los versos siguientes (a partir del «cuando» introductor), hay dos términos sustituyentes en juego: «tapiz» y «arcos» («arco» tanto en el sentido de «porción conti-

²² Si es cierto –según la observación de Hermann Barth en «Lágrimas de la patria» («Tränen des Vaterlandes»), IN (1992), 36 –, que el barroco es una «era bimedial», no es necesario casi mencionar que el *emblema*, compuesto de un epígrafe (*lema*), una imagen (*pictura*) y una leyenda aclaratoria (*subscriptio*), debe haber desempeñado un papel decisivo en la configuración metafórica. En este sentido, piénsese tan sólo en el libro de emblemas de Andrea Alciato, publicado en 1521, y la popularidad que alcanzara en aquel entonces.

nua de una curva» cuanto en el de «fábrica en forma de arco, que cubre un vano entre dos pilares o puntos fijos»).

tertium comparationis

Stty_1: tapiz ← *textura: densidad del follaje* → **Sttd_1:** follaje

tertium comparationis

Stty_2: arcos ← *forma: curvatura, abovedamiento* → **Sttd_2:** guirnaldas

La arboleda teje ahora un tapiz, las rosas fabrican arcos.

arboleda → teje → tapiz

rosas → fabrican → arcos

En la transferencia metonímica y el paralelismo sintáctico de ambos enunciados personificadores (*arboleda* y *rosas*) llama especialmente la atención la proximidad semántica de los vocablos utilizados. Lo mismo vale para la transparencia del epíteto:

de *verdes* hojas [tejido]

Mas, ¿en qué desemboca todo esto? –En la configuración de una metáfora global, sobredeterminada, que no sólo toma como tema el objeto referido (esto es, no sólo lo tiene como «contenido»), sino que también lo representa *concretamente*, perfilándolo en el poema.

Las series que comienzan con «arboleda» y «rosas» alcanzan su punto culminante en el vocablo condensador «jardines».

arboleda — rosas →

oblicuos (,) *nuevos*, ***pénsiles jardines*** [CONDENSACIÓN]

tapiz — arcos →

Con un típico gesto del barroco, después de haber alcanzado el punto culminante, el texto parece, si no querer volver a empezar, al menos continuar por un momento:

de *tantos como* violas, ***jazmines*** [INCLUSIÓN ↑: los jazmines están incluidos en «jardines»; ← ENUMERACIÓN (el vocablo cierra la serie «rosas, violas,...»)]

Ambas palabras, «jardines» y «jazmines», no sólo riman entre sí, sino que la segunda está *literalmente* contenida en la primera: tanto en el plano semántico cuanto en el fonético-grafemático (*jardines*, *jazmines*).

Y bien: ¿qué es lo que esta taumaturgia despliega ante nuestros ojos, si no los jardines colgantes de Babilonia, la segunda de las siete maravillas del mundo, acaecida ahora, sintácticamente, en el poema mismo?

El análisis de los sonetos de un Gryphius²³ o de las «Rimas espirituales, gnómicas y epigramáticas, que conducen a la divina contemplación» (epigramas) de An-

²³ En qué medida una metáfora construida arquitectónicamente, proyectada en la forma *soneto* –tan complaciente ésta con el espíritu del barroco– corporiza la (para la representación de entonces) estrecha conexión de orden de la naturaleza y orden de la salvación, puede verse en

gelus Silesius –por sobrios, escuetos y «objetivos» que puedan parecer comparados con los poemas de Góngora– no daría pruebas de una configuración de la metáfora básicamente diferente: la metáfora barroca exige ser entendida en relación con la definición del «concepto» formulada por Gracián, el gran teórico de la oratoria en su época: concepto es un «*acto del entendimiento, que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos*».²⁴

Durante el siglo XVIII, la retórica, de 2500 años de antigüedad, se extingue lentamente en la «clase-de-retórica». El cambio de siglo (XVIII – XIX) en Alemania tiene

el siguiente poema, atendiendo especialmente a la serie de los elementos *sustituyentes* (*Stty_1*: luces, *Stty_2*: antorchas... etc.):

A las estrellas

Luces, que no contemplo en la tierra con hartura,
antorchas, que de negras nubes la noche aisláis,
cual diamantes ardéis sin cesar y jugáis,
flores, que adornáis del vasto cielo la llanura,

custodias, que al querer el mundo Dios erigir,
Sabiduría, el Verbo, con justo nombre os nombra,
que sólo Dios conoce, Dios puede medir,
(¡qué osamos nosotros, mortales en la sombra!)

Garantes de mi goce, ¿cuánta noche bella
he pasado, observándoos, yo, en vela?
heraldos de este tiempo, ¿cuándo ha de acaecer,

que yo, el que de vosotras no se olvida aquí,
cuyo amor prende espíritus, corazón en mí,
de otros cuidados libre, debajo os pueda ver?

An die Sternen

Ihr Lichter, die ich nicht auf Erden satt kann schauen,
Ihr Fackeln, die ihr Nacht und schwarze Wolken trennt,
Als Diamante spielt und ohn Aufhören brennt,
Ihr Blumen, die ihr schmückt des großen Himmels Auen,

Ihr Wächter, die als Gott die Welt auf- wollte bauen,
Sein Wort, die Weisheit selbst, mit rechten Namen nennt,
Die Gott allein recht mißt, die Gott allein recht kennt,
(Wir blinden Sterblichen, was wollen wir uns trauen!)

Ihr Bürger meiner Lust, wie manche schöne Nacht
Hab ich, indem ich euch betrachtete, gewacht?
Herolden dieser Zeit, wenn wird es doch geschehen,

Daß ich, der eurer nicht allhier vergessen kann,
Euch, derer Liebe mir steckt Herz und Geister an,
Von andern Sorgen frei werd' unter mir besehen?

Para un análisis ejemplar de este poema así como para la comprensión del barroco alemán en general, cfr. Trunz, E., *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock [Imagen del mundo y poesía en el barroco alemán]* (München: Verlag C. H. Beck, 1992).

²⁴ En Gracián, B., *Arte de Ingenio. Tratado de la Agudeza* (1642, ampliado en 1648). La «acutezza recondita» alabada por Balthasar Castiglione (1478-1529) en su *Libro del Cortegiano* no es ajena a esta idea.

aún, empero, algo que decir acerca de la metáfora. Definiéndola como «diccionario de metáforas palidecidas»²⁵, Jean Paul hizo un aporte esencial a la conciencia histórica de la lengua.

§ Rama doble del ingenio [Witz] figurado

«El ingenio figurado puede, o bien animar el cuerpo o corporizar el espíritu.

Originalmente, cuando el hombre florecía aún injerto con el mundo en *un* tronco, este doble tropo no era aún ninguno; aquél no comparaba desemejanzas, sino que pregonaba igualdad; las metáforas eran, como en los niños, sólo arrebatados sinónimos del cuerpo y del espíritu. Así como en la escritura la pictografía fue anterior a la escritura alfabética, así fue en el habla la metáfora, en la medida en que designa relaciones y no objetos, la palabra más temprana, la cual sólo gradualmente debió decolorarse, convirtiéndose en expresión propia. La animación y corporización trópicas eran todavía *una* sola cosa, porque yo y mundo estaban aún fusionados. POR ESO, TODA LENGUA ES, EN CONSIDERACIÓN DE RELACIONES ESPIRITUALES, UN DICCIONARIO DE METÁFORAS PALIDECIDAS. Así como el hombre se separa del mundo, la invisibilidad de la visibilidad: así debe su ingenio *animar*, si bien aún no *corporizar*; preste él su yo al universo, su vida a la materia que lo rodea; sólo, empero, que –dado que su mismo yo se le aparece únicamente en forma de un cuerpo que se mueve– nada distinto ni más espiritual tiene tampoco, en consecuencia, que repartir al mundo ajeno, que miembros, ojos, brazos, pies, aunque por cierto, vivos, animados. *Personificación* es la primera de las figuras poéticas, la que hace el salvaje, apareciendo después la *metáfora* como la personificación abreviada...»²⁶

Pasando por alto otra vez más de un lugar importante²⁷, volvámonos ahora al siglo XX, en el que las aproximaciones teóricas a la metáfora se diferencian y multiplican sobremanera.

En los años 30, introduce I. A. Richards²⁸ la dicotomía *tenor / vehicle*. *Tenor* se refiere a la significación (principal) originaria, o, más precisamente, a la que sirve de base a la metáfora [*principal subject*]. *Vehicle* a su significación convertida, transformada. No obstante, la «figura» se constituye sólo en la interacción de tenor y vehículo. Este esquema es reformulado a principios de los años 60 por Max Black²⁹. El par conceptual *tenor / vehicle* es reemplazado por el de *focus / frame*. La transformación metafórica del significado sólo sería reconocible ahora mediante el contexto (*frame*).

Las investigaciones del grupo de Lieja representan una suerte de «renacimiento de la retórica». Intentan –por cierto, de modo no muy convincente– definir la metáfora como el «producto de dos sinécdoques»³⁰.

Una reformulación generalizadora y decisiva del concepto de «metáfora» habría de ser emprendida en el siglo XX por el lingüista Roman Jakobson, perteneciente primero al grupo de los formalistas rusos y más tarde al círculo de Praga. Puesta de relieve junto a la metonimia en la exuberante selva de las figuras retóricas, la metáfora

²⁵ Para dar sólo algunos ejemplos: «pre-sentar», «tra-ducir», «com-prender».

²⁶ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik [Escuela preliminar de la estética]*, 268. [Digitale Bibliothek tomo 1: Deutsche Literatur, pág. 104188 (cfr. Jean Paul - W, 1ra. div. t.5, pág. 184)]

²⁷ Como por ejemplo la teoría de los tropos de Pierre Fontanier (cfr. Fontanier, P., *Les figures du discours*, Flammarion, 1968).

²⁸ cfr. Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric* (New York: Oxford University Press, 1936).

²⁹ cfr. Black, M., *Models and Metaphor* (New York: Cornell University Press, 1962).

³⁰ cfr. Dubois, J., u. a., *Allgemeine Rhetorik [Retórica general]* (München: UTB – W. Fink, 1974), 179 y sgtes.: »Um eine Metapher zu konstruieren, müssen wir zwei komplementäre Synekdochen koppeln, die in genau entgegengesetzter Weise funktionieren und eine Überschneidung zwischen A und Z herbeiführen...« [«Para construir una metáfora, debemos acoplar dos sinécdoques complementarias, que funcionan de manera exactamente contrapuesta y provocan un sobrecubrimiento entre A y Z...»]

se convierte en uno de los mecanismos principales, no sólo de la producción literaria y artística, sino del pensamiento simbólico en general: toda creación del espíritu humano, incluso la inconsciente, el trabajo onírico, son, según Jakobson, determinados y provocados por relaciones de significación (preponderantemente) metafóricas o metonímicas³¹.

Prescindiendo de la discusión teórica, la vivencia contemporánea de la metáfora ha recibido su acuñación más profunda a través de la poética del surrealismo. En su *Manifeste du surréalisme*, André Breton parafrasea la definición de Pierre Reverdy:

«La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas entre sí. CUANTO MÁS ALEJADAS ESTÉN Y MÁS EXACTAS SEAN LAS RELACIONES DE LAS DOS REALIDADES APROXIMADAS, TANTO MÁS FUERTE SERÁ LA IMAGEN, tendrá tanto mayor fuerza emotiva y realidad poética...»³²

En el siglo pasado, el descubrimiento del inconsciente³³ amplió el horizonte de las posibilidades creativas, en todos los ámbitos del arte, de modo inaudito: sin el trasfondo del surrealismo, gran parte de la poesía escrita hoy, o incluso de las obras de diseño gráfico que aceptamos como «verosímiles», serían en absoluto impensables.

«2

Hacia atrás susurra la roca,
resplandece
navegable-ictiobarbada
 hacia aquí,
 para florecer por orden
alfabético:
 estrellamar,
 amelo otoñal:
flores epocales.

3

Límpido como el mar serpentea el sentido
hacia dentro del ojo
con dedos de búho,
im-
pers-
picazmente
ceñido de sol: cegado de canchal.

La ausente escritura coralina de la radiación estelar,
inadvertida,
nunca jamás. »³⁴

³¹ cfr. Jakobson, R., *Questions de poétique* (Paris: Éditions du Seuil, 1973) y «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie – V. Les pôles métaphorique et métonymique», en *Essais de linguistique générale* (Paris: Éditions de Minuit, 1963), 61 y sgtes.

³² cfr. Breton, A., *Manifeste du Surréalisme* (Paris 1924), 31, 52.

³³ La discusión acerca de en qué medida la «escritura automática» de los surrealistas es gobernada realmente por procesos inconscientes, estaría aquí fuera de lugar.

³⁴ Ejemplos de las huellas dejadas por el surrealismo hay en sobrada abundancia. Aquí, un par de estrofas del excelente poeta alemán Tobias Burghardt, tomadas de «Nazca», en *Sonnengeräusche, Ballade vom tristen Cafe [Rumores solares — Balada del triste cafetín]* (Saarbrücken: Verlag Edition Thaleia, 1991), 10, 11.

El alejamiento de las realidades a ser aproximadas, la exactitud esclarecedora (en los buenos poemas) o (en los no tan buenos) la arbitrariedad de la brecha que signa la imagen resultante, amplía en principio –para expresarlo en términos de Jakobson– la proyección del eje paradigmático, determinado por el principio de la selección³⁵, sobre el sintagmático, esto es, el espectro de la poesía. La ampliación alcanza en ciertos representantes de la joven generación y de la generación intermedia, el grado de lo que en otro lugar he llamado la «metáfora exhaustiva».³⁶ Este clímax es el reverso de la poesía «prosificada» que se instala con toda nitidez en los años sesenta y que está, sintomáticamente, tan difundida en nuestros días.³⁷

Un aspecto por entero distinto dentro de la metafórica contemporánea es el que muestran, en cambio, aquellas poéticas que suelo llamar «poéticas del despojamiento»: sobre todo, la de la poesía concreta.

«¿significa esta elección de lo conciso y esta simplificación del lenguaje y de la escritura el fin de la poesía? por cierto que no. concisión en el sentido positivo – concentración y simplicidad– son la esencia de la poesía. de ello podría concluirse, que poesía y lenguaje actual deberían tener algo en común, que tanto en lo formal como en lo sustancial se nutren mutuamente. [...] en la cotidianeidad, donde a partir de titulares, consignas, grupos de sonidos y de letras, surgen configuraciones que pueden ser modelos de una nueva poesía y necesitan tan sólo ser descubiertas o que se les asigne una aplicación interpretativa.»³⁸

Las *configuraciones* surgidas de titulares, consignas, grupos de sonidos y letras de la cotidianeidad, renuncian por principio a la sintaxis, y con ella, al elemento constitutivo del lenguaje humano. Es que una palabra desgranada en morfemas o pseudo-morfemas, cuando no hasta en grafemas, puede engendrar, a lo sumo, una sintaxis «hacia adentro»³⁹.

Ahora bien, por lacónico que pueda ser el texto concreto, aun cuando se base en la mera iteración:

silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio

(40)

³⁵ Posibilidad de selección según el principio de equivalencia, sea por semejanza o desemejanza.

³⁶ Prólogo a *Sinopie* (Poemas de Marcelo Rizzi, en imprenta). Una concatenación realmente vertiginosa de las figuras, la absolutización del lenguaje figurado, son marcas inconfundibles de la «metáfora exhaustiva».

³⁷ cfr. Piontek, H., *Deutsche Gedichte der sechziger Jahre – Vorwort [Poemas alemanes de los años sesenta – Prólogo]* (Stuttgart: Reclam, 1972), 8: «En oposición al poema moderno canonizado, el actual es mucho menos «bello». La consumación de la forma según reglas estéticas, que aun revolucionarios como Benn y Brecht raramente osaron ignorar, no encuentra en este momento prácticamente defensor alguno. Metro, rima, forma estrófica, eufonía, exquisitez, todo esto ha cedido el lugar a un modo de expresión seco, áspero, hasta grosero. El comportamiento es monosilábico, se mezquinan las figuras, aun en poemas extensos apenas aparece un pathos...»

³⁸ Gomringer, E., »vom vers zur konstellation« [«del verso a la constelación»], en *konkrete poesie [poesía concreta]* (Stuttgart: Reclam, 1972), 156.

³⁹ Piénsese, por ejemplo, en la «magia» de los poemas de E. E. Cummings.

⁴⁰ Gomringer, E., op. cit., 58.

siempre sale a luz⁴¹ –no raramente con un disfraz humorístico– una suerte de metáfora. –¿En qué otra cosa estribaría si no el *plus de significancia* inherente a todo poema genuino?

En este contexto, podemos plantearnos legítimamente la pregunta, de si la metáfora no es condición imprescindible de la poesía; o aun la de si es pensable un poema absolutamente carente de metáforas⁴².

C. Conclusiones, perspectiva

La poesía es hoy el ámbito del arte definido con menor claridad. Bajo ciertas condiciones situacionales⁴³, cualquier constructo textual está literalmente en condiciones de ser recibido por una buena parte del público como *poema*. La noción corriente –de cuño romántico– de que la poesía no podría en absoluto ser aprendida «escolarmente» y el consiguiente destierro de la poética al reino del olvido, han contribuido por cierto a la instauración de este absurdo. La extrema difuminación actual de sus contornos la debe la lírica al no reconocimiento del arte *poética* –en claro contraste con la música o la pintura– como corpus de técnicas *transmisibles* y condicionantes. Es hora de que reflexionemos sobre cómo podría formalizarse una nueva poética⁴⁴, asistida tal vez por la informática.

Tenemos la firme convicción de que la aguda crisis en que se encuentra hoy la palabra –no sólo la poética, sino la palabra en general–, crisis que está relacionada con la supremacía de los medios de comunicación masivos y la cultura de la imagen, ha de atribuirse a una maquiavélica degradación de la competencia lingüística por parte del poder global.⁴⁵

En la poesía contemporánea pueden reconocerse dos tendencias fundamentales: una tendencia *prosificante* y otra *ultrametaforizante*. La primera descuida la forma por principio, renuncia de antemano a todo pulimento de la metáfora, y si –asumiendo una actitud de crítica de la época o de la sociedad– no da testimonio con su contenido de cierta conciencia política y social, intenta auratizar la cotidianeidad banal, se entiende a sí misma siempre de algún modo como «antipoesía» y se acerca por lo tanto al máximo, desde el punto de vista del ritmo y de la selección de palabras, a la lengua coloquial. La segunda, que para nuestro tema viene especialmente al caso, ha contribuido en alto grado a acuñar el actual concepto de metáfora, aboliendo los límites originales de la *translatio* y transgrediendo las leyes constrictivas de la comparación; en otras palabras: RENUNCIANDO AL *TERTIUM COMPARATIONIS*. Dado que los dos términos vinculados por la metáfora (receptor y donante de la figura) prescinden del *tertium comparationis*, no están ahora en una relación recíproca basada en la analogía: somos exhortados a entregarnos al juego de la asociación libre. En este respecto, podría ser de utilidad entender la nueva metáfora no como traslación, sino más bien en el

⁴¹ Digo, en el poema *logrado*.

⁴² Hace un tiempo, una colega española me aseguró conocer haikus zen que prescinden por entero de la metáfora. No puedo dar cuenta de la veracidad o falsedad de esa afirmación.

⁴³ Sea, por ejemplo, en el marco de un «festival de poesía».

⁴⁴ En este contexto y a modo de muestra, remito a mis analizadores de versos endecasílabos y alejandrinos, en:

<http://www.biblielle.com/ciberpoesia/fractales/anaendec.htm> y

<http://www.biblielle.com/ciberpoesia/fractales/anaalej.htm>

⁴⁵ Esto obedece a una razón muy concreta: sin una *palabra* estructurante, no hay –psicológica ni gnoseológicamente– pensamiento posible.

sentido de la *metamorfosis*⁴⁶ mencionada por José Lezama Lima. Merced a las nuevas reglas de juego, la poesía contemporánea ha ganado por cierto en posibilidades expresivas; paradójicamente, empero –dado que el objeto aludido no tiene ya que ser *reconocido*–, sacrificado mucho de juego intelectual, de mente e ingenio.⁴⁷ En qué medida la ampliación del espectro poético compensa esta pérdida, que apenas podemos evaluar, queda por ahora sin respuesta; representabilidad y reconocibilidad siguen siendo, por su parte, las cuestiones fundamentales del arte contemporáneo.

Un estruendo: la verdad
misma ha comparecido
avanzando entre los
hombres,
hacia el centro
del torbellino de metáforas.⁴⁸

Héctor A. Piccoli – Marzo de 2003.

⁴⁶ «Aprovechando el nacimiento del ser, por su posible prolongación y sucesión del germen, puede captar en la metáfora, que es en sí la metamorfosis de ese ser, sus vicisitudes hasta alcanzar el *splendor formæ*.» (Lezama Lima, «Las imágenes posibles», op. cit., 188.)

⁴⁷ En el orden estético y en el de la teoría del conocimiento, el papel de la metáfora es bien conocido. Así por ejemplo Gero von Wilpert [*Sachwörterbuch der Literatur [Diccionario de literatura]* (Stuttgart: Kröner, 1989), 569]: «...poniendo [ella, la metáfora] al descubierto la fuerza expresiva de la palabra, que va más allá de la mera significación, aboliendo la simple relación de nombre y objeto, estableciendo nuevas conexiones y referencias entre diversas áreas de la realidad y la representación...», etc. Parafraseando sus palabras, agregamos: *siempre y cuando el lector pueda reproducir intelectivamente en la imagen la traslación semántica*.

⁴⁸ Celan, P., *Gedichte [Poemas]* (Ff. am Main: Suhrkamp Verlag, 1978).