

1984

## Unas notas sobre la metáfora

Juan Ramón Resina

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Resina, Juan Ramón (Otoño 1984) "Unas notas sobre la metáfora," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 20, Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss20/8>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## UNAS NOTAS SOBRE LA METÁFORA

**Juan Ramón Resina**  
*University of California at Berkeley*

La metáfora es siempre una proporción entre dos términos: A es B. Así Cernuda dirá del Escorial: «Agua esculpida eres». Ahora bien, es evidente que no se trata aquí de una relación de identidad; puesto que inmediatamente juxtapone: «música helada en piedra.» Con este último no intenta el poeta rectificar su primer aserto, sino que al añadir ese otro verso multiplica las posibilidades de dar en el blanco, y desencadenar en el lector la comprensión de lo inefable. Es claro que en la metáfora, que en el verso de Cernuda aparece invertido, es el término funcional o instrumental. Es el extremo visible o evidente de ese puente que ha de llevarnos a tierra remota, a la realidad más íntima e indecible, que en el caso de Cernuda lo es tanto, que el poeta la ha dejado elíptica en su frase. El verso contiene en su extremo un «tú» en elipsis, cuya presencia efectiva sostiene a la cópula, como jamba segura bajo el dintel; un «tú» u otredad inefable, que es el cúmulo de experiencias que en su alma se reúnen con el nombre de «el Escorial»; pero que, evidentemente, no son las mismas que pueda evocar este nombre topográfico en otros seres.

Ese «tú», esa otredad cuyo significado atrae un número de significantes para hacerse con una expresión, es el término inferencial, intuitivo e inde demostrable de la metáfora.

Reparamos, además, en que ambos términos deben tener algo en común a fin de que exista ese eslabón que los une. En la metáfora de Cernuda hay que recurrir a los versos anejos, para obtener ese terreno de pacto, donde aprendemos qué cosa o qué cualidad constituye la esencia del término elíptico.

Agua esculpida eres,  
música helada en piedra,  
la roca te levanta  
como un ave en los aires;<sup>1</sup>

Al punto caemos en la cuenta de que el poeta ha descubierto la naturaleza metafórica del monasterio. Esa inmensidad pétreo es a su vez metáfora para algo más indefinible. Al prolongar armónicamente las masas graníticas de la Sierra del Guadarrama, el Escorial pone de manifiesto un impulso de lo terrestre hacia el clarísimo azul de la Meseta. Agua, música, ave levantada, nos ponen sobre la pista de qué pueda ser esa realidad elíptica que no nos viene dada, sin más, con pronunciar «el Escorial». Ya se ve que los nombres no contienen ni otorgan la realidad. A ésta hay que atraparla de

algún modo, cazarla al vuelo, aunque en vano se intente cercenar su fuga infranqueable.

Brincan las metáforas como saetas; o mejor aún, se inclinan como telescopios, para arrojar breves vistazos a ese festín de carbonilla encendida, que deja la realidad por unos instantes en el escaso trozo del cielo nocturno, que nuestras miradas consiguen abarcar.

La dirección de la metáfora tiene siempre dos sentidos: un movimiento doxológico o mostrativo, que apunta a la Naturaleza, y otro epistemológico o demostrativo, que señala a la esfera cultural, a lo humano en el más preñado sentido de esta palabra.

La poesía es lo que puede percibirse de este viaje de ida y vuelta por el carril de la metáfora; es una forma cinética del arte, ya que remite a la conciencia de los particulares sensibles, y de ahí a lo genérico o intelectual.

A menudo el término humano o cultural de la metáfora se nos aparece en el texto posteriormente a lo no-humano o material. En ese caso la Naturaleza es antepuesta, y de ella surge dolorosa y casi incomprensiblemente el hombre. O bien -ya lo hemos visto en el caso de Cernuda-, el término intuitivo es extrapolado del texto para hacerlo verdaderamente inferencial. Una conciencia poco afilada podría toparse con esta ausencia aparente, subrayada por la elipsis, y llegar a dudar de esa presencia inferida (el término A) dentro del contexto general de la obra poética. De modo parecido, una atención devota exclusivamente a las líneas individuales puede llegar a convertirse en obstáculo para percibir la estructura total de una pintura o escultura. En estos casos oímos las más enflautadas tonterías y las palabras más gibosas para ponderar la «belleza» de la obra, reduciendo ésta a la tramoya de la frase, a los términos utilizados -considerando éstos como algo objetivo, de plantón-, y aun a los sonidos silábicos de estos términos, es decir, a la más ciega sensualidad. Sufren estos análisis de vaguedad tremenda respecto a un término oceánico como la palabra «belleza», y uno recibe la impresión de que se toma esta palabra para designar algo así como la inquietud, que ciertos estímulos recibidos a través del tímpano producen en el sistema nervioso.

Es cierto que la musicalidad juega un papel importante en la poesía; pero también lo juega en el ritual religioso, y en las ceremonias solemnes de tantos otros acontecimientos que no designamos con el epíteto de «poéticos». Ahora bien, es innegable que la poesía debe ser más que un *flatus vocis*, que un soplo más o menos agradable de la voz. La función delimitadora del verso consiste en separar, en enmarcar y elevar, fuera del contorno ordinario, el material propuesto a una categoría de significado, que es precisamente la que le confiere su «dignidad» poética. Esto sugiere que, así como el yo poético o yo lírico no se confunde con el yo existencial del poeta, tampoco el tú, implícito en todo poema, halla correspondencia fuera del espacio lírico en que tiene su ser. Ningún poeta ha eternizado a su amada. El tú, con que el poeta apostrofa a la mujer en el poema amoroso, no es el tú que a ella

corresponde como ser deliciosamente carnal. Para ser precisos, diremos que el poema, al constituirse con el pretexto del tú real, ha acelerado el olvido de aquél.

La metáfora establece tajantemente una diferencia categórica entre sus dos términos, que son torreones edificados sobre dos mundos aparte; y al mismo tiempo, tiende una estrecha pasarela para conectar este universo biseccionado. Podría hablarse del carácter redentor de la metáfora. A través de ese terreno común y único en que estriba la comparación entre los dos términos opuestos de la metáfora, terreno que a menudo no es más que un delgadísimo rasgo muy difícil de precisar, ambos términos llegan a demostrar su identidad. Se produce una humanización de lo natural, una espiritualización de la materia en el momento justo de la comprensión. El conocimiento, cuando surge, tiene carácter apoteósico. La dicotomía naturaleza/cultura, al igual que agua/ monasterio, llega a percibirse como un término unificado y solitario, cuyos extremos, naturaleza y cultura, no pasan de ser formas mitológicas, y por tanto fragmentarias, de un concepto más amplio, e insospechado si no es con ayuda de esta tensión de opuestos engendrada por la metáfora.

Ese concepto insospechado se origina en la tensión, y es inseparable de ella, de la violencia con que cada uno de los términos tira hacia sí. Agua o monasterio, ¿cuál logrará hacerse con la realidad, cuál llegará a imponerse a la imaginación del lector? Sólo en la disputa emerge ese término indefinido, que atrae hacia sí todas las evocaciones. Ni el agua ni el edificio, sino algo distinto, demasiado inestable para ser arquitectura, y demasiado permanente para ser tan sólo flujo arbitrario. La metáfora señala la existencia de ese ámbito recatado; pero ella misma no es ese ámbito. Ella misma está congelada en la diferencia categórica, y desea mantenerla, a fin de que por la manifestación de esa diferencia se pueda acceder a lo no manifiesto. La metáfora no establece que A sea B, pues, con propiedad, esa cópula contiene un «semejante a»: A es (semejante a) B; y este matiz, este «a imagen y semejanza» en la relación de inmediatez y lejanía, a la vez que sugiere una posibilidad de comunicación, arroja un abismo ontológico entre ambos términos.

La leyenda celta nos ha deparado la maravillosa historia de Cuchulainn, el héroe que, para alcanzar la isla de Scatach -la bruja que posee los secretos del conocimiento sobrenatural-, tuvo que resolver el problema de cómo cruzar un puente difícil, un puente en verdad paradójico. El puente no podía cruzarse andando, porque al pisar uno de los extremos, el otro se levantaba, arrojando al caminante a la orilla. Después de caerse de espaldas varias veces, Cuchulainn optó por reflexionar sobre el fenómeno, y cayó en la cuenta de que la percepción de los extremos impone una distorsión de la realidad. Así que, sin tener en cuenta el extremo evidente que, apoyándose sobre la orilla de más acá, se ofrecía a sus plantas, realizó el salto del salmón -que en la mitología celta es el animal que simboliza el conocimiento-; y con

esa pirueta estratégica saltó por encima de lo obvio con que se dejan seducir los hombres, y pudo aterrizar en el justo medio del puente, en el centro de la unión donde, en pleno abismo, los opuestos se confunden y revelan su carácter unívoco. Y de allí descendió hasta la otra orilla.<sup>2</sup>

La historia de Cuchulainn se aplica fácilmente al análisis de la metáfora con sus dos extremos, sobre los cuales tiende la metáfora su puente de unión desesperada. Más acá, los objetos naturales, siempre solícitos, arrojarán de espaldas a quienquiera que intente implantarse en ellos bonitamente, sin recurso a la inteligencia de lo que sean las cosas. Más allá, el islote cultural, separado del mundo natural por un abismo infranqueable. Sólo por un dificultoso eslabón, que requiere la pirueta forzada del conocimiento, puede cruzarse ese abismo para obtener el patrimonio de bienes ocultos por esta vieja mujer que representa a la sabiduría. La anciana, como la vieja Lyne en la historia de Ewain,<sup>3</sup> es la faceta árida y exigente de la disciplina a que debe someterse el aprendiz; pero la vieja Scathach tiene una hija bellísima, que se enamorará del héroe, y acabará por casarse con él.

El tránsito de uno a otro lado de la proposición representada por ese puente exige el sacrificio de lo figurativo, de lo reconocible por los ojos carnales; exige que sea trascendido el lado natural de las cosas. La figura declara ser un punto de proyección hacia algo que la trasciende. La metáfora se confiesa valiosa, no por su atracción estética, sino por su capacidad dinámica. Ésta expresa la percepción constructiva o mental de estructuras semejantes entre regiones fundamentalmente discordes. Por ejemplo: «lo que tú atares en la Tierra, también lo ataré yo en el cielo.» Aquí se observa en «status nascens» la determinación metafórica de la Iglesia como Jerusalén espiritual. La metáfora anuncia la existencia de un nivel superior -que corresponde al centro del puente de Cuchulainn, elevado con respecto a los extremos-, donde los particulares se encuentran y se funden a la desesperada, es decir, paradójicamente. Válganos otro ejemplo evangélico, el célebre «Eloi, Eloi, ¿lama sabactani?» -«¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?» de Mc 15:34. Este momento de desespero coincide con el instante de los encuentros, de la apoteosis del hijo que penetra en el padre, y deja de verlo objetivamente fuera para sentirlo subjetivamente en sí mismo. Ese abandono es el momento en que se pierde la dependencia, el punto crítico en el centro del puente, donde no hay diferencia alguna entre los extremos.

Uno puede preguntarse por la razón de ser de la estructura metafórica en la representación. ¿Acaso la representación y el arte narrativo no son más que una imitación de la realidad, una imitación de las cosas naturales? Para Platón, el *poietes* responde a la necesidad de sustitución de la naturaleza por el objeto artificial que la imita. Del mismo modo que la naturaleza es una imitación imperfecta del mundo de las ideas, también el arte es una degradación más profunda en la escala de realidad y sombra.<sup>4</sup> Si nos convenciéramos de que era ésta la causa radical del esfuerzo poético, llegaríamos a descubrir

en la metáfora un órgano sustitutivo, un lugarteniente para un término que resulta ser equivalente. Este ministerio caprichoso consistiría en una labor cosmética, en un esfuerzo por exornar el poema variando su apariencia. Consistiría la metáfora en un modo de obtener una versión, una de muchas posibilidades, de un universo concluso y bien determinado; en suma, de un cosmos.<sup>5</sup>

Considerada bajo este aspecto embellecedor, aspecto puramente frívolo, la metáfora se rebela contra el análisis que previamente hemos hecho de su estructura, en el cual postulábamos la existencia de una variante desconocida. Donde nosotros hablábamos de término «remoto», no cabría sino hablar de término «elegante» en esta teoría de la función cosmética de la metáfora.

Un segundo intento para explicar la existencia y frecuencia de la metáfora en el arte de la representación, es la teoría de la amplificación semántica, que tiene por más antiguo detentador a Aristóteles.<sup>6</sup> La metáfora se inserta donde fracasa el lenguaje. Sobre cada hundimiento tectónico de éste, el poeta tiende el viaducto metafórico para cubrir esa deficiencia en el instrumento colectivo del habla. Así pues, la metáfora, que es individualísima, cubre una deficiencia social. Se trataría, por consiguiente, de un significado contrahecho o fabricado allí donde el lenguaje no ha sido capaz de entrever significado alguno. Como *ens laborifer*, en el marco de esta teoría, el poeta se nos convierte en pionero de la expresión; y no es cosa de olvidar con cuánta facilidad, con cuán poca modestia, el poeta ha sido desde el Romanticismo gestor de éste y de títulos semejantes.

El caso es que muchas son las formas de expresión, los modos de dicción; y menos lo que de verdadera expresión, de mosto semántico, rezuma de aquéllos. Con harta frecuencia la sinonimia suple la necesidad de una nueva ordenación del ser, creador incansable del lenguaje. Uno se pregunta si estas brechas que tiene el lenguaje serán rellenadas con algo más que cascotes, y si la realidad remota puede de veras ser precisada en el lenguaje. Para averiguarlo es de primordial necesidad invertir el perverso orden acordado al lenguaje (la más sutil metonimia de lo humano), subsumiéndolo a la función -quizás más modesta de lo que se ha supuesto- que desempeña en el complejo de la realidad, con que lo confundieron los simbolistas en una erupción de idealismo.

Cascotes de palabras y no palabras nuevas, recién nacidas, con significado propio e inmediato, son las segundas, terceras y enésimas acuñaciones escolásticas con trozos de palabras. Nuestros metalenguajes, que pretenden ser los depositarios del sentido profundo de las cosas, son como loza gaudiniana, compendios de la vajilla utilizada otrora. Para el poeta, cuyo decir se constituye como ficticia presencia de lo ausente o remoto, el metalenguaje es un solecismo de lujo, aunque en su construcción se respeten todas las reglas de la gramática. Tienen los metalenguajes, que nos vemos obligados a utilizar como moneda de cambio en el mercado lingüístico, el tono de rumia incansable, con que vemos condensarse y formar gelatina bucal el frescor de

palabras agrestes antaño, y hoy estólicas y pretenciosas. Pero vayamos al asunto que nos reclama, al problema que encierra la expresión de lo remoto. Sírvanos de ejemplo la palabra «Dios», término eminentemente connotativo. ¿Designa algo objetivo? ¿No ocurrirá con este elemento fonético como con otra palabra de cariz semejante, la palabra «libertad», con la cual cada uno designa «su» libertad, la suya inalcanzable, pero siempre estipulada en su deseo de ella?

Los términos absolutos tienen esta especial volubilidad para almacenar indistintamente las diferentes significaciones, siempre relativas a fuer de privadas, de los individuos que las manejan. Nada hay absoluto que no sea remoto. Todo cuanto ha querido absolutizarse en el aquí de nuestra esfera humana se ha convertido en tiranía. Porque con propiedad, lo absoluto es para nosotros lo remoto, esa amplia ficción de cuanto sobrepasa a nuestro vital estipendio.

Veamos un ejemplo en que la metáfora se utilizó para traer significado a un término que no tenía denominación, y que en tanto no la tenía, era sumamente vago e inasible. En la elección y empleo de la metáfora se observan con mucha claridad no sólo las relaciones lingüísticas, sino las condiciones de percepción del objeto interpretado por medio de aquélla. En el caso que vamos a exponer, el objeto remoto, aunque producto cultural, es impensable que apareciera como absoluto. La distancia del objeto inferencial es, por tanto, infinitamente menor aquí, que al tratarse de elementos intuibles sólo mentalmente. Cuando los indios norteamericanos vieron cruzar por la pradera el primer ferrocarril, su modelo lingüístico, reflejo de su modelo cultural, sufrió un tirón del que no se ha recobrado. Esa elevada tensión, que circuló por el lenguaje orientaloide de aquellos indígenas, produjo una metáfora funcional y muy bella: A (de hierro) es (semejante a) B, donde B = un caballo. En la belleza de esa metáfora se fraguaba la pérdida de aquella cultura. El elemento «carril», sustituido en la metáfora por el término zoológico «caballo», comprendía, en su realidad diferencial, el desplazamiento de la cultura próxima por la civilización remota, de lo humano por la metáfora termina por colonizar el sentido de los términos inmediatos. De este modo se naturaliza, disimulando su condición original de «valor», e insinuándose míticamente como dato coincidente con su expresión.

De este modo, la relación cinética entre los dos términos de la metáfora, que depende, como hemos visto, de que se perciba el «ser semejante a» implícito en aquélla, de que exista un efectivo ir y venir entre sus términos, comparándolos, acercándolos, observando sus puntos de fusión, así como los de impenetrabilidad- se hizo relación estática. Y la metáfora se convirtió en elemento fijo del lenguaje, en elemento nominal, con la consiguiente rigidez de identificación entre sus términos; rigidez que entraña siempre la apropiación del significante, del término vehicular, por el término intuitivo. «A es (el) caballo de hierro» produjo un colapso léxico, la destrucción de aquel vistazo intuitivo, con que al principio se había reconocido un eslabón comparativo entre dos términos, uno natural y el otro cultural, que

expresaban medios distintos de transporte. Con el colapso de ambos se había destruido también la conciencia inicial de un contenido abstracto, de algo que latía en lo visible sin confundirse con ello, y que era el contexto real de la metáfora.

En última instancia, la falla lingüística no había sido llenada con la metáfora. Las especies características detectadas en el nuevo objeto, en la locomotora, durante aquel grácil como fugitivo momento de la inocente percepción, no tardaron en disolverse cuando la comparación efectuada entre aquel extraño cuadrúpedo que resoplaba a distancia, y el que piafaba bajo la pelvis del azorado observador -comparación que subrayaba a la vez similitudes (caballo) y diferencias (de hierro)- llegó a obliterarse al producirse una invasión léxica en el campo semántico del problemático objeto cultural. El ferrocarril había dejado de ser semejante a un caballo de hierro para convertirse en el caballo de hierro. La realidad del objeto había sido reducida a uno de sus aspectos, a una de sus muchas relaciones -y una muy poco precisa en razón del animismo que la sostenía- con el múltiple universo lingüístico. Así, aquel ser agitado, ágil y contorneante, que era la metáfora en su nacimiento, quedó petrificado en letra, convertido en institución, en factor de comercio lingüístico, en materia de diccionario; y el objeto al que aludía quedó tan remoto, tan incomprensible como antes. Lo que pudo haber sido representación del objeto fue suplantación de éste. Para el cazador del bison, el ferrocarril permaneció arcano, inasequible detrás de su fachada más superficial, esto es, detrás del nombre. La incapacidad para mantener viva la metáfora, y la imprecisión de ésta, que venía de la incapacidad para percibir el ferrocarril como lo que esencialmente era -como carril de hierro-, impuso al indígena un anquilosamiento cultural, que fue, desde luego, anquilosamiento lingüístico. La suplantación del término propio por el vocablo inglés «train» sólo pudo efectuarse como permutación de un término insignificante por otro término insignificante. No habiendo sido generada por una actividad creadora propia, la palabra inglesa no aportaba una revelación (un conocimiento) de la realidad a la que iba referida. No ponía al descubierto ningún aspecto definidor de esa realidad; era un término tan opaco como el hecho que designaba.

Podría decirse que todas esas fórmulas fijadas por la tradición, todas las normas fijas del idioma, no son sino el producto alfilereteado de ese esfuerzo metafórico, que se renueva cada vez que el mundo se despreza y renace ante unos ojos atónitos. Las palabras que utilizamos mecánicamente son la crucifixión palpable del espíritu creador, de la transparente conciencia. Sobre las ruinas del espíritu acaba por erigirse una terminología; académica o teológica, lo mismo da.

Observándola desde una perspectiva alterna, la teoría de amplificación semántica muestra a la metáfora como órgano capaz de restituir salud y vigor a una percepción esclerotizada. En los versos de que nos hemos valido antes, puede observarse que el recurso a la metáfora puede restablecer significado o



vivificar una terminología desvaída. Cuando la característica esencial del monasterio, que consiste en ser monumento -esto es, ocasión para el recuerdo de algo que no es actual en él-, ha retrocedido hasta el trasfondo de la imagen, en tanto se adelantaban valores puramente circunstanciales -el edificio en sí, lo imponente de los sillares, depositados en estilo herreriano bajo el inmenso roquedal granítico-, entonces la metáfora acude a reivindicar ese significado lacónico que había sido postergado.

El predominio de lo circunstancial, la abolición del significado por el significante, vacía al lenguaje de su propósito, lo aliena, arrebatándolo al origen y fin humanos entre los que se genera su realidad. De ahí que el poeta sienta como de su incumbencia venir, de vez en vez, a recordarnos que eso de ahí, el Escorial, por ejemplo, no es piedra ni es monasterio. Esos son sólo aspectos, los más triviales, de algo más envolvente. El objeto poético es, además, agua, música, ave en el aire. Es, en fin, otra cosa. La variación en las condiciones de percepción -esta variación, en que consiste la tarea del poeta, mantiene despierta la conciencia de significado- también acaba por exigir una nueva elaboración de las formas léxicas, para que pueda mantenerse alerta la conciencia de aquello que no coincide nunca con su nombre.

Distinta de las anteriores es la tercera teoría sobre la metáfora. Ésta es la teoría «diferencial». Según el modo de ver de ésta, la metáfora sería la evidencia de que la poesía establece una fuerza de reacción a la tendencia que tienen los objetos a perder su identidad, fluyendo los unos hacia los otros, y mejién-dose en fárrago de común indeterminación.<sup>7</sup> Con su insistencia en la radical diversidad de los objetos, la metáfora los mantiene en proporcionada relación los unos con los otros, evitando el colapso de un mundo de por sí bastante ambiguo. Si hemos podido comparar la metáfora con un puente, es cierto también, que ese puente, a la vez que une, delimita.<sup>8</sup>

Asomémonos a *La Queste del Saint Graal*, obra inmersa en la concepción metafórica del mundo, por la cual el hombre medieval se sintió vehículo para un significado que, dada la inconmensurabilidad del binarismo óptico en que consistía el Universo, desbordaba necesariamente los límites de su existencia. En ningún otro momento de su historia ha tenido el hombre occidental tan clara intuición de la incapacidad del lenguaje para decir el ser. Un siglo después, veremos nublarse esta intuición, y confundirse en las mentes la realidad con el símbolo. Recuperemos la metáfora implícita en aquella comparación a que se somete el caballero:

«Lanzarote, más duro que la piedra, más acerbo que la madera,  
más estéril y desnudo que la higuera.»<sup>9</sup>

Sabido es que toda comparación resulta odiosa, y acaso jamás lo haya sido tanto como en la presente ocasión; además de otras razones, porque Lanzarote ha sido hasta aquí el mejor caballero del mundo, y su carrera, desde luego, no se encuentra vacía de obras, como lo está el ramaje de la

higuera. Conmueve la humildad con que Lanzarote encaja la admonición entonces, y más tarde en el eremitorio. No es poca hazaña ésta de forzar su talante y disponerse a recibir el rapapolvo. Sin embargo, la comparación resulta particularmente odiosa por el hecho de ser imprecisa, por no acabar de ajustarse el estado anímico del caballero. En efecto, con su aproximación estratégica, con su afán por identificarse con el sujeto enjuiciado, la metáfora delata su radical discrepancia con ese sujeto. Lanzarote no es piedra, ni es madera, ni árbol de higos. Lanzarote es un estado del ser, una carrera todavía inconclusa en el progreso de la búsqueda de su cumplimiento; en tanto que estas cosas, los objetos con que es comparado, están ya completos, fijos y totalmente definidos. Lanzarote es siempre más que nada que pueda nombrarse por aproximación; es siempre lo otro.

La propia estructura de la metáfora insiste en que la comparación con que se pretende acicatear a Lanzarote, no es ni debe ser tenida por relación de identidad. Los objetos de comparación -piedra, madera, higuera- son el vehículo de la metáfora, y su dignidad es la de congregar en sí mismos, en tanto que están vinculados a la metáfora, un significado que les viene de fuera, de su relación con el ser al que definen trabajosamente. Es, por tanto, una función simbólica o de transporte la que cumplen estos objetos. El sujeto -Lanzarote en este caso- no pertenece con plenitud a este mundo material de las formas fijas; es un elemento imperfecto, y en tanto que imperfecto, poco acomodado en este mundo. Por esa razón, puede y debe trascender este espacio para adquirir la dimensión que le pertenece, su estado de perfección que, en tanto no se realiza, permanece increada, y así pues, no es de este mundo.

Paradójicamente, la realización de su ser exige la abolición de un mundo, del mundo presente, que no es sino el baldío inmenso del pretérito. A fin de hallar ruta para la trascendencia, el sujeto -el tenor de significado en la relación metafórica<sup>10</sup>-, debe permanecer siempre como tenor, como ente omnívago en este mundo de objetos definidos. El sujeto no puede detenerse, y en este perpetuo rechazo de un mundo acomodado -de cortes y castillos y doncellas-, descubrimos que la metáfora tiene una estructura bicéfala, dos cabezas, dos términos, entre los cuales no es posible la integración. Por boca del ermitaño, que interpreta para él el sentido de la metáfora (siendo el ermitaño u *homo religiosus* la claravoya, por la que se efectúa la ósmosis de conciencia en el mundo opaco de los signos), se insta a Lanzarote para que abandone su existencia objetiva, la versión explícita de la existencia, a fin de alcanzar una dignidad implícita como sujeto tenor de todo significado. El ambaje de la sensualidad, la circunscripción al mundo delimitado por el sentido, la pertenencia a Ginebra, constituyen la impedimenta que pesa sobre Lanzarote. Este dominio de lo fijo debe ser repudiado, antes de que al caballero se le ofrezca la posibilidad de efectuar una lenta y dolorosa ascensión. En un mundo así estructurado jerárquicamente, ascensión, siempre asociada con ascesis, es otra forma de expresar la creciente tensión que, entre vehículo

y tenor, hace saltar la chispa de significado entre los polos del ser y el lenguaje.

## NOTAS

1 Luis Cernuda, de «El ruiseñor sobre la piedra», *La realidad y el deseo*, 2ª edición (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), p. 181.

2 Eleanor Hull, *The Cuchullin Saga in Irish Literature* (London, 1898), pp. 135-37.

3 John Steinbeck, *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* (Buenos Aires: Edhasa, 1977), pp. 168-194.

4 Platón, *La República*, libro X, 597. Véase, por ejemplo, la traducción de B. Jowett, *The Dialogues of Plato*, 2nd ed. (Oxford: Clarendon Press, 1875), III. Grube hace notar que cuando Platón condena a la poesía por su condición de arte imitativo, sugiere implícitamente otro tipo de poesía apto para su República ideal: «In every case the good artist <must have knowledge of what he creates, if he is to create beautifully> (598e), but his knowledge will be of a very different kind from that which most Greeks so readily conceded to their poets. It will be on the same level, indeed of the same kind, as that of the philosopher.» G.M. A Grube, *Plato's Thought* (London, 1935; reimpresión, Boston: Beacon, 1961), p. 190. De acuerdo, pero permanece el hecho de que para Platón ninguno de los poetas conocidos en su día, incluidos Homero y Hesíodo, cumple tales condiciones (*República*, X, 600), precisamente porque, embebidos en la imitación de las formas sensibles, son incapaces de alcanzar la verdad, es decir, las formas primarias o ideas.

5 Una variante de esta función cosmética es el eufemismo. Según el sociólogo Heinz Werner, el origen de la metáfora se halla en el espíritu del tabú. Lo que no está permitido nombrar se menciona veladamente (*Die Ursprünge der Metapher*, 1919). Cf. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1924), en *Obras Completas de José Ortega y Gasset* (Madrid: Alianza Editorial, Revista de Occidente, 1983), III, p. 373.

6 En las citas siguientes traduzco de la versión en inglés de W. Rhys Roberts (New York: The Modern Library, 1954): «Más aún, al utilizar metáforas para nombrar cosas anónimas, debemos obtenerlas no de cosas remotas sino de cosas próximas y semejantes, para que la relación sea percibida claramente tan pronto como se pronuncien las palabras» (*Retórica*, libro II, cap. 2, 1405<sup>a</sup>). «Las palabras extrañas simplemente nos dejan confusos; las palabras ordinarias sólo transmiten lo que ya conocemos; es de la metáfora de donde podemos obtener algo nuevo» (*Retórica*, libro III, cap. 10, 1410<sup>b</sup>). En otro lugar distingue Aristóteles claramente la metáfora del equivalente ornamental de un término y conocido (*Arte Poética*, cap. 2, 1458<sup>a</sup>). Entre los analistas contemporáneos que sostienen esta teoría merece la pena citar a Philip Wheelwright, autor de un penetrante estudio sobre la metáfora. Defiende este autor la capacidad de precisión del lenguaje poético, señalando que la eficacia de la metáfora se mide por la calidad de la

transformación semántica que produce. Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality* (1962; reimpresión, Bloomington: Indiana University Press, 1975), p. 71.

7 Habiendo asentado que siempre hay una analogía entre la naturaleza y la imaginación, y que la poesía no es sino la retórica de ese paralelismo, Wallace Stevens se apresura a añadir que la base de tal retórica es precisamente la heterogeneidad ontológica entre el mundo corpóreo, el mundo familiar y el mundo incorpóreo del poeta, esto es, del sujeto. Merece la pena transcribir el pasaje pertinente: «We could not speak of our world as something to be distinguished from the poet's sense of it unless we objectified it and recognized it as having an existence apart from the projection of his personality, as land and sea, sky and cloud. He himself desires to make the distinction as part of the process of realizing himself. Once the distinction has been made, it becomes an instrument for the exploration of poetry.» Wallace Stevens, *The Necessary Angel* (1942; reimp. New York: Random House, 1951), pp. 118-19.

8 A esta opinión opone Elijah Jordan la de que no es diferencia sino variedad lo que expresa la metáfora. La variedad, dice E. Jordan, no es diferencia cualitativa, sino multiplicidad de cualidades y un número ilimitado de detalles cualitativos, todos ellos sintetizables. Elijah Jordan, *Essays in Criticism* (University of Chicago Press, 1952), p. 113. De acuerdo, pero a condición de que se reconozca que tal multiplicidad de cualidades sintetizables en la imaginación resulta de establecer la metáfora; no es la base sobre la que se establece. Teóricamente nada se opone a que la estructura metafórica sea un complejo de cualidades, pero en la práctica los términos de comparación o yuxtaposición tienden a reducirse en número. La precisión metafórica aumenta conforme se agiliza la intuición del vínculo entre ambas realidades ontológicamente discretas. La síntesis de «ilimitados» detalles cualitativos sólo puede precipitarse en presencia de un catalizador de sentido. Ese catalizador es la metáfora.

9 *La Queste del Saint Graal*, ed. Albert Pauphilet (París: Champion, 1923), p.61.

10 Los términos «tenor» y «vehículo» utilizados en este artículo para designar a los elementos de la comparación metafórica proceden del ya citado estudio de Philip Wheelwright, quien los denomina «vehículo semántico» y «tenor semántico» respectivamente (*Metaphor and Reality*, p. 73).