

CAPÍTULO III

DEL LENGUAJE SIMBÓLICO EN GENERAL Y DEL LENGUAJE DE LA POESÍA EN PARTICULAR: LA METÁFORA

El lenguaje es la metáfora original.

Cecilia Balcázar

Cuando la mente racional queda silenciada, el modo intuitivo produce una conciencia extraordinaria; el mundo se experimenta de una forma directa sin ese filtro del pensamiento conceptual.

Fritjof Capra

Podría parecer extraño que opiniones de peso se encuentren en las obras de los poetas en vez de en las de los filósofos. La razón de esto es que los poetas escribieron movidos por el entusiasmo y la imaginación; hay en nosotros semillas de sabiduría, como hay fuego en el pedernal; los filósofos las sacan por medio de la razón, mientras que los poetas las extraen con su imaginación y por ello brillan más intensamente.

Renato Descartes, *Meditaciones de prima philosophia*

El pensar poético se da entre intuiciones, no entre conceptos [...] La poesía vendría a ser el pensamiento supremo, por captar [...] la radical heterogeneidad del ser.

Antonio Machado

A vosotros es dado saber los misterios del reino de los cielos; mas a ellos no les es dado... Por eso les hablo por parábolas; porque viendo no ven y oyendo no oyen ni entienden.

San Mateo, XIII, II, 13

En este capítulo diferenciaremos el símbolo —como el gran continente— y la metáfora —uno de sus contenidos—, y, específicamente la metáfora poética, instrumento principalísimo de la razón poética e interpretación comparativa propia que hace el poeta o creador respecto de un símbolo. Veremos también la relación entre imaginación, imagen y metáfora. Acudiremos al pensamiento de Nietzsche quien dirá que “el hombre es un animal metafórico”. Y, sobre todo, estudiaremos la metáfora como vehículo de manifestación de Aquello que brega por manifestarse: nuestro Ser.

I

Conocer significa en realidad ver, las palabras y frases buscan hacernos ver un concepto, un sentimiento, una vivencia, sin embargo usualmente se quedan cortas y sentimos que no podemos expresar todo lo que queremos. Los símbolos son un lenguaje menos preciso que los conceptos, sin embargo son capaces de portar mucho más significado que ellos. Los conceptos explican, los símbolos muestran.

La vida de una ciudad, de un país o de una persona tiene momentos comunes y otros plenos de significado, esos significados o tiempos fuertes, son los símbolos. Los símbolos son el lenguaje del alma.

Un ejemplo de símbolo es el *gusano*. Su significado universal, según Chevalier¹ es el de la transición de la tierra a la luz, de la muerte a la vida, o del estado larvario al estado espiritual. Si decimos: *poesía, túnel de gusano*², es una metáfora. En astronomía un *wormhole* abre, teóricamente, el paso de una dimensión a otra. Asimismo, la poesía puede, eventualmente, conectarnos con otras maneras de conocer el mundo y conocernos a nosotros mismos.

¹ Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1999, p. 547.

² *Wormhole* (en inglés), también conocido como un puente de Einstein-Rosen es una hipotética característica topológica del espacio-tiempo, descrita por las ecuaciones de la relatividad general, la cual es esencialmente un “atajo” a través del espacio y el tiempo. Un agujero de gusano tiene por lo menos dos extremos, conectados a una única “garganta”, pudiendo la materia ‘viajar’ de un extremo a otro pasando a través de ésta.

Urban habla de la *vis poética*, de ese poder que, a veces, tiene el lenguaje para evocar sentimientos y algo más radical: sentidos intuitivos como diferentes de los emotivos, que son producidos por la imaginación (la metáfora, por ejemplo, es desde esta perspectiva una exaltación del carácter intuitivo del lenguaje, y mediante su *vis poética* puede conjurar la realidad viva de un modo que le está vedado a las proposiciones literales y abstractas). Aquello que produce la imaginación y que no está (que no existe, que es invisible hasta crearlo y que persiste, inagotable, en la inadecuación), se recoge en la noción de símbolo estético. Un símbolo de estética — dice el *Dictionary of Philosophy* de Baldwin— es un objeto que, a parte de su propia significación inmediata, sugiere también otro, especialmente de contenido más ideal, que no puede encarnar perfectamente. El símbolo estético es objeto de una intuición perceptiva e imaginada que sugiere o encarna un sentido ideal.

El símbolo estético puede tener también valor noético, más allá de lo emotivo e intuitivo. El error, según Urban, estaría en considerar el símbolo estético —y lo estético en general— como una etapa más del conocimiento científico, o como un sustituto imperfecto del conocimiento abstracto. Esto es lo que diferencia al símbolo: este no es sustituto imperfecto, pues “el símbolo contiene una referencia inexpresada que el concepto abstracto no puede expresar”.

El problema que entraña la diferenciación entre el símbolo y la metáfora muestra ese rasgo difícil, inexpresable, invisible por su contenido ideal. La solución más simple —dice Urban— sería igualando el símbolo con la metáfora, pero un símbolo es más que una metáfora: la metáfora pasa a ser símbolo cuando por medio de ella encarnamos un contenido ideal que no puede expresarse de otra manera. La metáfora es símbolo solo cuando expresa o encarna nuestro sentido ideal.³

El lenguaje simbólico es el género, la metáfora es la especie. Otras especies serían la metonimia o la sinécdoque, las cuales han derivado del significado original de la metáfora. La fuente de lo simbólico y de lo metafórico es la imaginación. Es importantísimo distinguir las funciones de lo imaginario y las distintas figuraciones simbólicas para delimitar nuestro objetivo, la metáfora.

³ Romero de Solís, Diego, *Poiesis*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 238, 239.

II

¿Cómo actúa la imaginación simbólica? A través de sus tres funciones principales que son: mito, rito, símbolo. En primer lugar, el mito es un modelo que estructura una serie de símbolos, de valores e indica, generalmente, el origen de algo, es un discurso que versa sobre dicho origen, dándole valor, orientación y finalidad. El mito no es cronológico, sino sincrónico, se sitúa *in illo tempore*, fuera del tiempo. El valor fundamental del mito es que nos da la permanencia de lo que es y, por tanto, afecta profundamente, consciente e inconscientemente, a todos los individuos.⁴ En resumen, el mito da el modelo de la imagen del mundo en lo que se refiere a lo que es permanente, a lo que va más allá del momento inmediato. El mito es un relato protagonizado por dioses, semidioses, héroes y santos que no son sino símbolos de fuerzas, leyes o principios de la naturaleza. El mito instaaura un orden, un “deber ser”, un cosmos. Respecto del mito, Joseph Campbell escribe:

Se dice que cuanto ansiamos es encontrarle un sentido a la vida. No creo que sea eso lo que realmente buscamos. Creo que lo que buscamos es experimentar el hecho de estar con vida, de modo que nuestras experiencias vitales en el plano puramente físico tengan resonancias dentro de nuestro ser y realidad más internos, y así sentir realmente el éxtasis de estar vivos”.

“... llegué a comprender que lo que tienen en común los seres humanos lo podemos hallar como revelación en los mitos. Los mitos son historias de nuestra búsqueda de la verdad a través de los tiempos, del sentido... Lo necesitamos para que la vida signifique algo, para que se comunique con lo eterno, para que atraviese el misterio y podamos descubrir quiénes somos.”

“Los mitos son pistas de las potencialidades espirituales del ser humano, nos dan la experiencia del sentido, experiencia de la vida, pues del sentido se ocupa la mente. Estamos tan ocupados en hacer cosas para lograr cosas con fines externos que olvidamos que el valor interior, el éxtasis que se asocia con la vida, es lo único que importa. El mito ayuda a poner la mente en contacto con la experiencia de estar vivo.”⁵

Por ejemplo, Homero y Hesíodo en sus obras recopilan los relatos de la mitología griega; la narración de los Evangelios respecto de la vida y pasión de

⁴ Fígares, María Dolores, “Antropología de la imaginación”, *Revista Cultural Nueva Acrópolis*, Bogotá, número 19, 1990, p. 19.

⁵ Campbell, Joseph, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé Editores, 1991, pp. 30, 31.

Jesucristo es un hecho mítico; la vida de Siddartha, de príncipe a asceta y el hecho de su Iluminación⁶ bajo el árbol Bodhi⁷ es el relato de la tradición budista.

El rito es el gesto conmemorativo y renovador del mito, lo que le permite actualizarse a este a través de gestos precisos y transformar el tiempo profano. La fiesta es el rito por excelencia. Sacraliza el tiempo y el espacio, permitiendo un desbordamiento regenerador en aquellos que participan de ella. Por esto el calendario de fiestas es de capital importancia para mantener la dinámica viva de una cultura.

A su vez, el rito consagra el espacio y lo orienta en función de esa significación, ya que un espacio consagrado es un espacio orientado, es decir, que da una información al hombre, una referencia. Por eso las ciudades antiguas estaban orientadas en función de los cuatro puntos cardinales, lo que les daba la posibilidad de seguir los ritmos estacionales, y recordar en su vida cotidiana lo recitado por el mito. El rito es protagonizado por los seres humanos en un tiempo histórico y en una geografía. El rito restaura el orden del mito.

Si tomamos como ejemplo de mito aquel en que Cronos devora a sus hijos (Hades, Deméter, Hera, Poseidón, Hestia, Zeus), su restauración ritual sería el permanente desgaste que el tiempo hace en todo lo existente: subsuelo, tierra fértil, matrimonio, mares, hogares). Si el mito es la aventura de Ulises; el rito estaría dado por el viaje que hace cada ser humano y de las peripecias que debe atravesar en él. La conexión misma que hacemos entre mito y rito en estos ejemplos requieren de un lenguaje simbólico.

El símbolo aparece, entonces, como la articulación que comunica el universo mítico con el universo concreto. El símbolo es el lenguaje del mito y el rito. Es una suerte de convertidor de doble sentido, pues extrae del mundo temporal algo y le da una significación, elevándolo a otro plano, y a su vez sirve de vehículo a una fuerza, a un principio natural, en el plano de lo concreto. El símbolo es polimórfico y pluridimensional; y, por otra parte, es innato, universal y a la vez particular porque permite la manifestación de las significaciones colectivas y universales inherentes a la

⁶ La iluminación lo único que permite es que las características de eternidad y necesidad de determinadas verdades eternas y necesarias sea hechas visibles a la mente gracias a la intervención por la actividad de Dios.

⁷ Higuera (*Ficus religiosa*) bajo la cual Buda se sentaría a meditar y recibiría el Conocimiento Divino.

especie. Puesto que el símbolo trasciende la Historia, reducirlo a una significación local sería una grave manipulación, de ahí la importancia de destacar el sentido universal de los símbolos. El símbolo reducido se vuelve signo o convención, y el mito reducido se vuelve ideología, es decir, cuando se crea la necesidad de ver a través de un hecho particular toda la globalidad del mundo; el rito reducido es pura formalidad.

De manera instintiva, el hombre busca lo que le falta. Dice Eliade: “No se trata de ser nostálgicos, sino de reactualizar lo que es propio de la especie. Una vez que se ha redescubierto el mecanismo del pensamiento simbólico, que es inherente a la naturaleza del ser humano, es imposible que esto no traiga un enriquecimiento innovador para la especie”.⁸

¿Cuál es, pues, la relación de la imaginación y el símbolo?

La imaginación crea símbolos y el símbolo posee algo más que un sentido artificialmente dado, porque detenta un esencial y espontáneo poder de resonancia. Gastón Bachelard precisa este punto al decir que la resonancia nos llama a una profundización de nuestra propia existencia, pues opera un giro del ser. El símbolo es verdaderamente innovador. No se contenta con provocar resonancias, reclama una transformación en profundidad.⁹ De hecho, para que el símbolo sea un elemento funcional a nuestra evolución, debe transformar nuestro nivel de conciencia: hacernos más humanos, más ecológicos, más sensibles, más éticos.

El símbolo no es una manera más poética o hermosa de decir las cosas ya sabidas, aunque también sea eso (sentido estético del símbolo). El símbolo es fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él a modo de puente, el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere. Pues precisamente por el símbolo, la existencia y la realidad del mundo sucesivo dejan de ejercer su tiranía sobre la mente.¹⁰

El símbolo es el instrumento de la creación y también el instrumento del retorno. El conocimiento del símbolo, también llamado *gnosis*, para distinguirlo del

⁸ Citado por Fígares, María Dolores, *op. cit.*, pp. 21, 22.

⁹ Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, pp. 19.

¹⁰ Chevalier, Jean, *op. cit.* P. 9.

conocimiento conceptual, acumulativo o discursivo, nos pone en contacto con una fundamental o docta ignorancia, la divina Sofía. El símbolo remite a lo atemporal y supraconceptual. Por esto se lo llama idea-fuerza. El símbolo es factor de esencia y por ello está en el umbral del No Ser.

El símbolo no se puede entender. El símbolo se hace en nosotros cuando la mente, el sentimiento, el instinto y el cuerpo somático se ponen en consonancia, de manera que haya orden en aquella Ciudad que describe Platón en la *Politeia*¹¹, ciudad que también está en cada uno de nosotros.

Los símbolos son el más antiguo cantar. El principal de ellos es la naturaleza virgen. Esta es la principal maestra, la primera y más alta escritura. Por más que la ciencia de los símbolos sea conceptualmente contradictoria en sus afirmaciones y negaciones, su conocimiento es el más coherente, verdadero y exacto, aunque no se pueda comparar ni medir. La experiencia del símbolo es única, es pura cualidad. La cualidad, según Platón afirma, es lo bello y lo bueno de cada cosa. Y de las cosas buenas y bellas, el filósofo asciende por la dialéctica (literalmente: “leer a través”) a la idea (del griego *eidos*: forma) del Bien y de lo Bello. La filosofía se alimenta, pues, de la contemplación de la naturaleza.¹²

Si concebimos la naturaleza como *magíster vitae*, ella será un símbolo porque nos hablará constantemente de cómo Ser y nos guiará acerca de cómo trascender a la existencia. Si reducimos el significado de la naturaleza a fuente de recursos y objeto de explotación, entonces será solo un signo y habremos roto la comunicación con ella, como en efecto lo hemos hecho.

El símbolo se distingue esencialmente del signo en que este es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto o sujeto) ajenos uno a otro, es decir que el símbolo presupone homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador.

De tal modo, los símbolos algebraicos, matemáticos, científicos no son más que signos cuyo alcance convencional está cuidadosamente definido por los institutos de normalización. No podría existir ciencia exacta explicándose en símbolos, en el sentido

¹¹ *Ibid.* p. 10.

¹² *Ibid.* p. 11.

preciso del término. El conocimiento objetivo, del que habla Jacques Monod, tiende a eliminar lo que de simbólico queda en el lenguaje para solo retener la medida exacta. No es más que un abuso de palabras, bien comprensibles por una parte, llamar símbolos a esos signos que pretenden indicar números imaginarios, cantidades negativas, diferencias infinitesimales, etc. Pero sería un error creer que la abstracción creciente del lenguaje científico conduce al símbolo; el símbolo está cargado de realidades concretas. La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; el arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo.¹³

El símbolo es entonces bastante más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y esta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No solo representa, en cierto modo, a la par que revela; sino que realiza, también, en cierto modo, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales. Por esto se lo compara con esquemas afectivos, funcionales, motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte la totalidad del psiquismo. Para marcar su doble aspecto representativo y eficaz, Jean Chevalier dirá que es un “*eidolon-motor*”. El término *eidolon*, lo mantiene, por lo que atañe a la representación, al plano de la imagen y lo imaginario, en lugar de situarlo al nivel intelectual de la idea (*eidos*). No quiere esto decir que la imagen simbólica no desencadene ninguna actividad intelectual. Queda, sin embargo, como el centro alrededor del cual gravita todo el psiquismo que ella pone en movimiento. Cuando una rueda está sobre una gorra indica un empleado de ferrocarriles, solo es un signo; cuando se pone en relación con el sol, con los ciclos cósmicos, con los encadenamientos del destino, con las casas del zodiaco, con el mito del eterno retorno, es totalmente otra cosa, adquiere valor de símbolo. Pero alejándose de la significación convencional, abre la vía a la interpretación subjetiva. Con el signo, permanecemos sobre un camino continuo y firme; el símbolo supone una ruptura del plano, una discontinuidad, un pasaje a otro orden; introduce un orden nuevo con múltiples dimensiones. Complejos, indeterminados, pero dirigidos a un cierto sentido, los símbolos son también llamados *sintemas o imágenes axiomáticas*.¹⁴

Los ejemplos más preñados de los esquemas “*eidolo-motores*” son los que Jung ha llamado los arquetipos, según los hemos tratado en el capítulo II acerca de *Las matrices de la creatividad*.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 19 a 22.

Para Gilbert Durand, en su actuación sociológica y cultural, el ser humano está dotado de una incuestionable facultad simbolizadora; por consiguiente, la creación artística y literaria no debe ser concebida fuera de una poética de lo imaginario, que interpreta los símbolos y las imágenes recurrentes como proyecciones inconscientes de los arquetipos en que se configuran las profundidades del inconsciente colectivo.

En su obra *La imaginación simbólica*, Durand afirma: “la función simbólica es mediadora entre la trascendencia del significado y el mundo manifiesto de los signos concretos, encarnados, que por ella devienen símbolos”.

Jung, en *El hombre y sus símbolos* comienza por diferenciar el signo del símbolo en el lenguaje humano. Sostiene que el símbolo es una palabra o una imagen cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. En este último caso, es sólo un signo. El aspecto inconsciente del símbolo nunca está definido con precisión ni puede esperarse que lo esté. Sin embargo, los símbolos constituyen una gramática que a menudo nos expresa inconscientemente.

Así como la evolución de la palabra —dice Diego Romero de Solís en *Poiesis*— recorre un tránsito a través de tres etapas: la mímica o imitativa, la analógica¹⁵ y la simbólica; de manera semejante, la conciencia del hombre refleja en el nivel simbólico un horizonte creativo de expansión y de mayor comprensión; en definitiva, el símbolo tiende a representar, a establecer el puente entre el mundo fenoménico y el *nouménico*, entre lo real y lo ideal, entre la costumbre y el misterio. De ahí que dar entrada al símbolo sea abrir las puertas de la imaginación.

Para Gastón Bachelard, el símbolo cumple una función distinta en tres sectores fundamentales: la ciencia objetiva, del que hay que eliminar todo símbolo; el sueño, donde la neurosis rompe al símbolo, reduciéndose a síntoma; y en tercer lugar, el símbolo de la palabra humana, del lenguaje poético, del universo subjetivo de la creación. En este último sector hay libertad plena del símbolo, porque es el universo de la poesía, de los ideales del mundo, de las invocaciones transfiguradoras del poema, del mito, de la religión, de la inspiración y de la gracia. Bachelard orienta su investigación hacia el subconsciente poético el cual se expresa por medio de palabras y metáforas, y hacia ese sistema de expresión más impreciso, tal vez menos retórico que la poesía

¹⁵ El nivel analógico sería propio de la creación metafórica.

como puede ser la ensoñación. Así pues, parece originarse una hermenéutica que en nada se relaciona con el análisis y el método de las ciencias naturales, tratando de captar y conservar su originalidad, beneficiándose con la productividad psíquica de la misma imaginación. Para Bachelard, lo imaginario se identifica con el dinamismo creador, con la amplitud poética de la imagen.¹⁶

En efecto, la ciencia en su objetividad y tendencia cuantificadora comprime el símbolo a signos perdiendo una multiplicidad de posibilidades cognoscitivas que, eventualmente, pueden manifestarse en el trabajo científico interdisciplinario. Asimismo, cuando el símbolo se reduce a síntoma y, mediante la terapia o la medicina, se trata de curarlo, lo único que se logrará es que el síntoma se desplace o busque otras vías de expresión, precisamente porque se ha evadido el contacto con el significado simbólico del síntoma, esto es aquello que realmente provoca el conflicto psíquico o físico. Finalmente, la función polisémica del símbolo se revela en la poesía a través de la metáfora que no es sino una manera analógica de interpretar los “eidolon-motores”.

III

Ahora bien, ¿Cuál es la relación entre lenguaje y poesía? La forma estética de expresión y representación es más primaria —es la forma original—, siendo la científica la derivada. La naturaleza hizo al hombre comunicarse y la primera aprehensión de las cosas (y su forma de comunicación) tiene carácter poético. La poesía en vez de ser una clase especial de lenguaje sería más bien un aspecto de todo lenguaje vivo. La poesía (el lenguaje poético) está presente en toda construcción mítica del universo, y constituye parte integrante de la lengua religiosa y metafísica. Lo que llamamos ordinariamente poesía sería un pequeño residuo de lo que anteriormente fue universal.¹⁷

Según el desarrollo del cerebro humano, hace 100.000 años el lóbulo frontal no se había aún especializado en dos hemisferios con sus funciones racional (izquierdo) e imaginativa (derecho), sino que los seres humanos de entonces concebían el mundo de manera holística e integrada lo que implica que las partes no se desagregaban mentalmente del todo. Su lenguaje habría sido poético-analógico no científico-

¹⁶ Romero de Solís, Diego, *Poiesis*, Madrid, 1981, p. 247.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 237, 238.

deductivo. La función lógica y racional del hemisferio izquierdo data de hace unos 30.000 años.

En cuanto a la relación entre lenguaje y poesía, Octavio Paz¹⁸ sostiene la tesis del lenguaje como propiedad esencial del hombre al decir que la primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo. Hablar era re-crear el objeto aludido. La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento.

El equívoco de toda filosofía depende de su fatal sujeción a las palabras. Casi todos los filósofos afirman que los vocablos son instrumentos groseros, incapaces de asir la realidad. El hombre es inseparable de las palabras. Sin ellas es inasible. El hombre es un ser de palabras. Y a la inversa: toda filosofía que se sirve de palabras está condenada a la servidumbre de la historia, porque las palabras nacen y mueren, como los hombres. Así, en un extremo, la realidad que las palabras no pueden expresar; en el otro, la realidad del hombre que solo puede expresarse en palabras.

La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a la realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo *innombrado*. Todo aprendizaje principia como enseñanza de los verdaderos nombres de las cosas y termina con la revelación de la palabra-llave que nos abrirá la puerta del saber. O con la confesión de ignorancia: el silencio.

Cualquiera que sea el origen del habla, los especialistas parecen coincidir en la “naturaleza primariamente mítica de todas las palabras y formas del lenguaje...”. La ciencia moderna confirma de manera impresionante la idea de Herder y los románticos alemanes: “parece indudable que desde el principio el lenguaje y el mito permanecen en una inseparable correlación... Ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos: el principio radicalmente metafórico que está en la entraña de toda función de simbolización.” Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas. La ciencia verifica una creencia

¹⁸ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 29 a 48.

común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; y el sol, a su vez, se vuelve un alimento luminoso. La palabra es un símbolo que emite símbolos. El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo. Cuando Lautréamont¹⁹ dijo que un día la poesía sería hecha por todos, el advenimiento de ese estado futuro de poesía total supondría un regreso al tiempo original.

La constante producción de imágenes y de formas verbales rítmicas es una prueba del carácter simbolizante del habla, de su naturaleza poética. El lenguaje tiende espontáneamente a cristalizar en metáforas.

El habla es la sustancia o alimento del poema, pero no es el poema. La distinción entre el poema y esas expresiones poéticas radica en lo siguiente: el primero es una tentativa por trascender el idioma; las expresiones poéticas, en cambio, viven en el nivel mismo del habla y son el resultado del vaivén de las palabras en las bocas de los hombres. No son creaciones, obras. El habla, el lenguaje social se concentra en el poema, se articula y se levanta. El poema es lenguaje erguido.

La distancia entre la palabra y el objeto —que es lo que obliga, precisamente, a cada palabra a convertirse en metáfora de aquello que designan— es consecuencia de otra: apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se separó del mundo natural y se hizo otro en el seno de sí mismo. La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas —y, más hondamente, entre el hombre y su ser— se interpone la conciencia de sí.

La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana. Para disolverla, el hombre debe renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo las limitaciones que su condición le impone. Ambas

¹⁹ Conde de Lautréamont (1846-1870), seudónimo de Isidore Lucien Ducasse, poeta francés de origen uruguayo considerado precursor del movimiento literario del siglo XX conocido como surrealismo, Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003.

tentaciones, latentes a lo largo de toda la historia, ahora se presentan con mayor exclusividad al hombre moderno. De ahí que la poesía contemporánea se mueva entre dos polos: por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra, una vocación revolucionaria. Las dos direcciones expresan la rebelión del hombre contra su propia condición.

La reunión de la palabra y la cosa, el nombre y lo nombrado, exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo. Mientras no se opere este cambio, el poema seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profundo y original.

La imposibilidad de confiar al puro dinamismo del lenguaje, la creación poética se corrobora apenas se advierte que no existe un solo poema en el que no haya intervenido una voluntad creadora. El lenguaje es poesía y cada palabra esconde una cierta carga metafórica dispuesta a estallar apenas se toca el resorte secreto, pero la fuerza creadora de la palabra reside en el hombre que la pronuncia. El hombre pone en marcha el lenguaje. La noción de un creador, necesario antecedente del poema, parece oponerse a la creencia en la poesía como algo que escapa al control de la voluntad.

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje.²⁰ El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que la hace volver. El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo re-crea.

Por obra de la poesía, el lenguaje común se puede transformar en imágenes míticas dotadas de valor arquetípico.

La poesía vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituyen los estratos más superficiales de la conciencia. El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus

²⁰ “El lenguaje es una primera violencia sobre la realidad”. Acotación de Stéphane Vinolo.

sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema funda al pueblo porque el poema remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su ser, con su palabra primera. Al proferir esa palabra original, el hombre se creó. Aquiles y Odiseo son algo más que dos figuras heroicas: son el destino griego creándose a sí mismo. El poema es mediación entre la sociedad y aquello que se funda. El poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos.

El poeta no escoge sus palabras. Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra. En el momento de la creación aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos. La creación consiste en un sacar a la luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Esas y no otras. El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables. La verdadera traducción no puede ser, así, sino re-creación.

Todo lenguaje es comunicación. Las palabras del poeta son también las de su comunidad. De otro modo no serían palabras. Toda palabra implica dos: el que habla y el que oye. El universo verbal del poema no está hecho de los vocablos del diccionario, sino de los de la comunidad. El poeta no es un hombre rico en palabras muertas, sino en voces vivas. Lenguaje personal quiere decir lenguaje común revelado o transfigurado por el poeta.

El poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servir las, las devuelve a su propia naturaleza, les hace recobrar su ser. Gracias a la poesía, el lenguaje reconquista su estado original. En primer término, sus valores plásticos y sonoros; en seguida, los afectivos; y, al fin, los significativos. Purificar el lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original —es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo—, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido.

El lenguaje es un universo de unidades significativas, es decir, de frases. Ni en los idiomas más simples, la palabra aislada es lenguaje.²¹ El lenguaje es una totalidad

²¹ El morfema no alcanza efectiva significación sino en la palabra y esta en la fraseo en la palabra-frase. Rasgos diferenciales, fonemas, morfemas y palabras son signos que solo significan plenamente dentro de

indivisible. El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase poética. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo. Pero a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo.

El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía.

Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paranomasias y otros procedimientos— convoca las palabras. La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización como agente de seducción. *Les mots font l'amour*²², diría, André Breton²³.

El lenguaje del poema está en el poeta y solo a él se le revela. La revelación poética implica una búsqueda interior. Búsqueda que no se parece en nada a la introspección o al análisis; más que búsqueda, actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de las imágenes.

El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo.

El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo, engendra en nosotros una disposición de ánimo que solo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”, aunque no sepamos qué es. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original. Heidegger²⁴ ha mostrado que toda medida es una “forma de hacer presente el tiempo”. El tiempo no

un contexto. El contexto significa y es inteligible solo dentro de una clave común al que habla y al que oye: el lenguaje. Las unidades semánticas (morfemas y palabras) y las fonológicas (rasgos diferenciales y fonemas) son elementos lingüísticos por pertenecer a un sistema de significados que los engloba. Las unidades lingüísticas no constituyen al lenguaje sino a la inversa: el lenguaje las constituye.

²² Traducción: Las palabras hacen el amor.

²³ André Breton (1896-1966), poeta y crítico francés, líder del movimiento surrealista. Guardián de la ortodoxia del surrealismo, fue para los otros miembros del grupo un maestro del pensamiento.

Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003.

²⁴ Martin Heidegger (1889-1976), filósofo alemán. Fundador de la denominada fenomenología existencial. Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003.

está fuera de nosotros. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos. Cuando el ritmo se despliega frente a nosotros, algo pasa con él: nosotros mismos.

Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical. En el ritmo está ya la poesía y la poesía está en el ritmo.

Rituales y relatos míticos muestran que es imposible disociar el ritmo de su sentido. El ritmo sirve para conmemorar o, más exactamente, para reproducir ciertos mitos. El rimo es rito y el rito es ritmo. Mito y rito son realidades inseparables. El rito actualiza el relato; por medio de danzas y ceremonias, el mito encarna y se repite. El relato y su representación son inseparables. Ambos se encuentran ya en el ritmo. Otro tanto ocurre con el ritmo verbal: la frase o idea poética no precede al ritmo, ni este a aquella. Ambos son la misma cosa. En el verso ya late la frase y su posible significación.

El ritmo no es medida: es visión del mundo. Lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones. La historia misma es ritmo. El rimo es imagen viva del universo, encarnación visible de la legalidad cósmica: “Una vez Yin, otra vez Yang: eso es el Tao”.

Por obra de la repetición rítmica el mito regresa. Aunque el mito transcurre en un tiempo arquetípico, este es capaz de re-encarnar. La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exactamente: del tiempo arquetípico. No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera resultan arquetípicos.

El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. “Lo que pasó, pasó”, dice la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar. No es lo que fue, ni lo que está siendo, sino lo que se está haciendo: lo que se está gestando. Es un pasado que re-engendra y reencarna de dos maneras: en el momento de la creación

poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo ese pasado que regresa. El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo.

Aristóteles dice que el objeto propio de la reproducción imitativa es la contemplación por semejanza o comparación: la metáfora es el principal instrumento de la poesía, ya que por medio de la imagen —que acerca y hace semejantes a los objetos distantes u opuestos— el poeta puede decir que esto sea parecido a aquello.

Para Aristóteles, la poesía ocupa un lugar intermedio entre la historia y la filosofía. La historia reina sobre los hechos; la filosofía rige el mundo de lo necesario. Entre ambos extremos la poesía se ofrece “como lo optativo”. “No es oficio del poeta —dice García Bacca— contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos que hubiesen sucedido. “El reino de la poesía es el “ojalá”. El poeta es “varón de deseos”. En efecto, la poesía es deseo. Mas ese deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil. La imagen no es lo “imposible verosímil”, deseo de imposibles: la poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por excelencia: el impulso amoroso. La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del “ojalá” es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra “como”: esto es como aquello²⁵. Pero hay otra metáfora que suprime el “como” y dice: esto es aquello. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanza sino que revela y provoca la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles.

El poeta recrea arquetipos, en la acepción más antigua de la palabra: modelos, mitos. Aun el poeta lírico al recrear su experiencia convoca un pasado que es un futuro. El poeta es un imitador de profesión. Esa imitación es creación original: evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo que se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular.

²⁵ Comparar poéticamente una cosa con otra utilizando el adverbio “como” define a la figura llamada símil.

El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente²⁶: nosotros mismos. La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y re-morir y renacer de nuevo. La unidad de la frase, que en la prosa se da por el sentido o significación, en el poema se logra por gracia del ritmo. Sintéticamente diríamos que el ritmo es la metáfora de la creación *in illo tempore*²⁷.

Si el ritmo “es el orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas”, el rito es la reiteración de ese ritmo en las acciones humanas cuando tienen como finalidad reestablecer el “deber ser” de su existencia. Entre ritmo y rito hay una relación indisoluble que aplicada al poema se evidencia en el proceso poético. Si así hicieron los dioses, así hacen los hombres; si así ha hecho el dios Creador, así han de hacer los poetas creadores; si dios dijo que haya la luz, esa luz en el poeta se hizo inspiración; si dios —simbólicamente hablando— hizo el mundo en siete días, el poeta crea su cosmos poético en siete segundos, en siete minutos, en siete días, en siete años, en siete expiraciones, en siete vidas; desde afuera hacia dentro, desde adentro hacia fuera; y, el lector re-crea el mundo poético del creador, en sí mismo, haciendo a la vez su propio universo, cada vez que revive el poema, en siete ideas, en siete intuiciones, en siete sentimientos, en siete sensaciones, en siete suspiros, en siete acciones. Cuando el poema repercute y resuena, cuando se crea y re-crea solo obedece a las leyes del ritmo y a un eterno ritual.

IV

La imaginación se expresa en lenguaje simbólico y poético. La poesía es el arte de imaginar y expresar estéticamente los sentimientos y las ideas.

Octavio Paz²⁸ dice que para el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge²⁹, la imaginación es el don más alto del hombre y en su forma primordial “la facultad original

²⁶ Decía Einstein que para los que tienen la convicción de la física, pasado, presente y futuro son una ilusión.

²⁷ Locución latina que significa “en aquel tiempo” y se usa en el sentido de otros tiempos o hace mucho tiempo.

²⁸ Paz, Octavio, *op. cit.*, pp. 232 a 250.

²⁹ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta, crítico y filósofo inglés, líder del movimiento romántico en su país, Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003.

de toda percepción humana”. Esta concepción se inspira en la de Kant. Según la interpretación que ha hecho Heidegger de la *Crítica de la razón pura*: La “imaginación trascendental” es la raíz de la sensibilidad y de entendimiento y la que hace posible el juicio. La imaginación despliega o proyecta los objetos y sin ella no habría ni percepción ni juicio; o mejor: como manifestación de la temporalidad que es, se despliega y presenta los objetos a la sensibilidad y al entendimiento. Sin esta operación —en la que consiste propiamente lo que llamamos “imaginar”— sería imposible la percepción. Razón e imaginación (“trascendental” o “primordial”) no son facultades opuestas: la segunda es el fundamento de la primera y lo que permite percibir y juzgar al hombre.

Coleridge, además, en una segunda acepción de la palabra, concibe la imaginación no sólo como un órgano del conocimiento sino como la facultad de expresarlo en símbolos y mitos. En este segundo sentido el saber que nos entrega la imaginación no es realmente un conocimiento: es el saber supremo. Coleridge afirma en *On Method. Essay XI*: “*It’s a form of Being, or indeed it is the only Knowledge that truly is, and all other Science is real only as it is symbolical of this*”³⁰. Imaginación y razón, en su origen una y la misma cosa, terminan por fundirse en una evidencia que es indecible excepto por medio de una representación simbólica: el mito. En suma, la imaginación es, primordialmente, un órgano de conocimiento, puesto que es la condición necesaria de toda percepción; y, además, es una facultad que expresa, mediante mitos y símbolos, el saber más alto.³¹

Poesía y filosofía culminan en el mito. La experiencia poética y la filosófica se confunden con la religión. Pero la religión no es una revelación, sino un estado de ánimo, una suerte de acuerdo último del ser del hombre con el ser del universo. Dios es una substancia pura, sobre la que la razón nada puede decir, excepto que es indecible: “*the divine truths of religion should have been revealed to us in the form of poetry; and that at all times poets, not the slaves of any particular sectarian opinion, should have*

³⁰ Traducción: “Es una forma de Ser, o de hecho es el único conocimiento que realmente es, y toda otra Ciencia solo es real en tanto es símbolo de este”.

³¹ Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 234.

joined to support all those delicate sentiments of the heart...”³², escribe Coleridge en *Biographia Literaria*.

Religión es poesía, y sus verdades, más allá de toda opinión sectaria, son verdades poéticas: símbolos o mitos. Coleridge despoja a la religión de su cualidad constitutiva: el ser revelación de un poder divino y la reduce a la intuición de una verdad absoluta, que el hombre expresa a través de formas míticas y poéticas. La frase “la religión es la poesía de la humanidad” quiere decir efectivamente: la forma que tiene la poesía de encarnar en los hombres, y hacerse rito e historia, es la religión³³.

Ahora bien, si la imaginación es una forma de conocimiento superior, su función natural es crear imágenes a través de la palabra Y estas son el lenguaje de la poesía. Paz en su ensayo *La imagen*³⁴, plantea:

La palabra imagen posee, como todos los vocablos, diversas significaciones. Por ejemplo, es una figura real o irreal que evocamos o producimos con la imaginación. En este sentido, el vocablo posee un valor psicológico: las imágenes son productos imaginarios. No son éstos sus únicos significados, ni los que aquí nos interesan. Conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. Así, San Juan habla de “la música callada”, frase en la que se alían dos términos en apariencia irreconciliables. El héroe trágico, en este sentido, también es una imagen. Verbigracia: la figura de Antígona, despedazada entre la piedad divina y las leyes humanas. La cólera de Aquiles tampoco es simple y en ella se anudan los contrarios: el

³² Traducción: “Las verdades divinas de la religión deberían haber sido reveladas a nosotros en forma de poesía, y que en todo momento los poetas, no los esclavos de una opinión sectaria particular, deberían haberse unido para apoyar a todos los sentimientos delicados del corazón...”.

³³ *Ibid*, p. 235.

³⁴ *Ibid*, pp. 98 a 113.

amor por Patroclo y la piedad por Príamo, la fascinación ante una muerte gloriosa y el deseo de una vida larga. La imagen es cifra de la condición humana.

Épica, dramática o lírica, condensada en una frase o desenvuelta en mil páginas, toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real. Conceptos y leyes científicas no pretenden otra cosa. Gracias a una misma reducción racional, individuos y objetos —plumas ligeras y pesadas piedras— se convierten en unidades homogéneas. No sin justificado asombro los niños descubren un día que un kilo de piedras pesa lo mismo que un kilo de plumas. Les cuesta trabajo reducir piedras y plumas a la abstracción kilo. Se dan cuenta de que piedras y plumas han abandonado su manera propia de ser y que, por un escamoteo, han perdido todas sus cualidades y su autonomía. La operación unificadora de la ciencia las mutila y empobrece. No ocurre lo mismo con la de la poesía. El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del “imposible verosímil” de Aristóteles.

A pesar de esta sentencia adversa, los poetas se obstinan en afirmar que la imagen revela lo que es y no lo que podría ser. Y más: dicen que la imagen re-crea el ser. Deseosos de restaurar la dignidad filosófica de la imagen, algunos no vacilan en buscar el amparo de la lógica dialéctica. En efecto, muchas imágenes se ajustan a los tres tiempos del proceso: la piedra es un momento de la realidad; la pluma otro; y de su choque surge la imagen, la nueva realidad. No es necesario acudir a una imposible enumeración de las imágenes para darse cuenta de que la dialéctica no las abarca a todas. Algunas veces el primer término devora al segundo. Otras, el segundo neutraliza al primero. O no se produce el tercer término y los dos elementos aparecen frente a frente, irreductibles, hostiles. Las imágenes del humor pertenecen generalmente a esta última clase: la

contradicción sólo sirve para señalar el carácter irreparablemente absurdo de la realidad o del lenguaje.

A pesar de que muchas imágenes se despliegan conforme al orden hegeliano, casi siempre se trata más bien de una semejanza que de una verdadera identidad. En el proceso dialéctico piedras y plumas desaparecen en favor de una tercera realidad, que ya no es ni piedras ni plumas sino otra cosa. Pero en algunas imágenes —precisamente las más altas— las piedras y las plumas siguen siendo lo que son: esto es esto y aquello es aquello; y al mismo tiempo, esto es aquello: las piedras son plumas, sin dejar de ser piedras. Lo pesado es lo ligero. No hay la transmutación cualitativa que pide la lógica de Hegel, como no hubo la reducción cuantitativa de la ciencia.

También para la dialéctica la imagen constituye un escándalo y un desafío, también viola las leyes del pensamiento. La razón de esta insuficiencia —porque es insuficiencia no poder explicarse algo que está ahí, frente a nuestros ojos, tan real como el resto de la llamada realidad— quizá consiste en que la dialéctica es una tentativa por salvar los principios lógicos —y, en especial, el de contradicción— amenazados por su cada vez más visible incapacidad para digerir el carácter contradictorio de la realidad. La tesis no se da al mismo tiempo que la antítesis; y ambas desaparecen para dar paso a una nueva afirmación que, al englobarlas, las transmuta. En cada uno de los tres momentos reina el principio de contradicción. Nunca afirmación y negación se dan como realidades simultáneas, pues eso implicaría la supresión de la idea misma de proceso. Al dejar intacto al principio de contradicción, la lógica dialéctica condena la imagen, que se pasa de ese principio.

Como el resto de las ciencias, la lógica no ha dejado de hacerse la pregunta crítica que toda disciplina debe hacerse en un momento u otro: la de sus fundamentos. Así, han surgido nuevos sistemas lógicos. Algunos poetas se han interesado en las investigaciones de Stéphane Lupasco, que se propone desarrollar series de proposiciones fundadas en lo que él llama principio de contradicción complementaria. Lupasco deja intactos los términos contrarios, pero subraya su interdependencia. Cada término puede actualizarse en su contrario, del que depende en razón directa y contradictoria: A vive en función contradictoria de B; cada alteración en A produce consecuentemente una modificación, en sentido inverso, en B. Negación y afirmación, esto y aquello, piedras y plumas, se dan simultáneamente y en función complementaria de su opuesto.

El principio de contradicción complementaria absuelve a algunas imágenes, pero no a todas. Lo mismo, acaso, debe decirse de otros sistemas lógicos. Ahora bien, el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad. Y esta reconciliación, que no implica reducción ni transmutación de la singularidad de cada término, sí es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar. Desde Parménides³⁵ nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es. El ser no es el no-ser. Este primer desarraigo —porque fue un arrancar al ser del caos primordial— constituye el fundamento de nuestro pensar. Sobre esta concepción se construyó el edificio de las “ideas claras y distintas”, que si ha hecho posible la historia de Occidente también ha condenado a una suerte de ilegalidad toda tentativa de asir al ser por vías que no sean las de esos principios. Mística y poesía han vivido así una vida subsidiaria, clandestina y disminuida. El desgarramiento ha sido indecible y constante.

Las consecuencias de ese exilio de la poesía son cada día más evidentes y aterradoras: el hombre es un desterrado del fluir cósmico y de sí mismo. Pues ya nadie ignora que la metafísica occidental termina en un solipsismo. Para romperlo, Hegel³⁶ regresa hasta Heráclito³⁷. El castillo de cristal de roca de la dialéctica se revela al fin

³⁵ Parménides (c. 515-c. 440 a.C.), filósofo griego, considerado por muchos eruditos como el miembro más importante de la escuela eleática. Natural de Elea (colonia griega en el sur de la Magna Grecia), se cree que visitó Atenas cuando tenía 65 años de edad y que, en tal ocasión, Sócrates, entonces un hombre joven, le oyó hablar. De sus escritos sólo se han conservado 160 versos, pertenecientes a 19 fragmentos de un poema didáctico, *Sobre la naturaleza*. En este tratado, considerado el primero sobre el ser, abogaba por la existencia del “Ser absoluto”, cuya no existencia declaraba inconcebible, pero cuya naturaleza admitía ser también inconcebible, ya que el “Ser absoluto” está disociado de toda limitación bajo la cual piensa el ser humano. Mantenía que los fenómenos de la naturaleza son sólo aparentes y debidos, en esencia, al error humano; parecen existir, pero no tienen entidad real. Sostenía también que la realidad, “Ser verdadero”, no es conocida por los sentidos, sino que sólo se puede encontrar en la razón. La teoría de Parménides de que el ser no puede originarse del no ser, y que el ser ni surge ni desaparece, fue aplicada a la materia por sus sucesores Empédocles y Demócrito, Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003.

³⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo alemán, máximo representante del idealismo. El propósito de Hegel fue elaborar un sistema filosófico que pudiera abarcar las ideas de sus predecesores y crear un marco conceptual bajo cuyos términos tanto el pasado como el futuro pudieran ser entendidos desde presupuestos teóricos racionales. Tal propósito requería tener en cuenta, primeramente, la realidad misma. Así, Hegel la concibió como un todo que, con un carácter global, constituía la materia de estudio de la filosofía. A esta realidad, o proceso de desarrollo total de todo aquello que existe, se refirió como lo absoluto, o espíritu absoluto. Para Hegel, el cometido de la filosofía es explicar el desarrollo del espíritu absoluto. Esto implicaba, en primer lugar, esclarecer la estructura racional interna de lo absoluto; en segundo lugar, demostrar de qué forma lo absoluto se manifiesta en la naturaleza y en la historia humana; y en tercer lugar, explicar la naturaleza teleológica de lo absoluto, es decir, mostrar el destino o el propósito hacia el que se dirige, Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003.

³⁷ Heráclito (c. 540-c. 475 a.C.), filósofo griego, quien sostenía que el fuego era el origen primordial de la materia y que el mundo entero se encontraba en un estado constante de cambio. Nació en Éfeso, una antigua ciudad griega en Asia Menor, que ahora pertenece a Turquía. Debido a su vida solitaria, y a la

como un laberinto de espejos. Husserl³⁸ se replantea de nuevo todos los problemas y proclama la necesidad de “volver a los hechos”. Mas el idealismo de Husserl parece desembocar también en un solipsismo. Heidegger retoma a los presocráticos para hacerse la misma pregunta que se hizo Parménides y encontrar una respuesta que no inmovilice al ser. Heidegger en su tentativa por encontrar el ser se vuelve a la poesía. Cualquiera que sea el desenlace de su aventura, lo cierto es que la historia de Occidente puede verse como la historia de un error, un extravío, en el doble sentido de la palabra: nos hemos alejado de nosotros mismos al perdernos en el mundo. Hay que empezar de nuevo.

La imagen muestra lo indecible: las plumas ligeras son piedras pesadas. Hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir. El lenguaje es significado: sentido de esto o aquello. Las plumas son ligeras; las piedras, pesadas. Lo ligero es ligero con relación a lo pesado, lo oscuro frente a lo luminoso, etc. Todos los sistemas de comunicación viven en el mundo de las referencias y de los significados relativos. De ahí que constituyan conjuntos de signos dotados de cierta movilidad. Por ejemplo, en el caso de los números, un cero a la izquierda no es lo mismo que un cero a la derecha: las cifras modifican su significado de acuerdo con su posición. Otro tanto ocurre con el lenguaje, sólo que su gama de movilidad es muy superior a las de otros procedimientos de significación y comunicación. Cada vocablo posee varios significados, más o menos conexos entre sí. Esos significados se ordenan y precisan de acuerdo con el lugar de la palabra en la oración. Todas las palabras que componen la frase —y con ellas sus diversos significados— adquieren de pronto un sentido: el de la oración. Los otros desaparecen o se atenúan. O dicho de otro modo: en sí mismo el idioma es una infinita posibilidad de significados; al actualizarse en una frase, al convertirse de veras en lenguaje, esa posibilidad se fija en una dirección única. En la prosa, la unidad de la frase

oscuridad y misantropía de su filosofía, es llamado algunas veces el oscuro. En cierto sentido, Heráclito fue uno de los iniciadores de la metafísica griega, aunque sus ideas se derivan de las de la escuela jónica de la filosofía griega. Consideraba el fuego como la sustancia primordial o principio que, a través de la condensación y rarefacción, crea los fenómenos del mundo sensible. Heráclito incorporó a la noción de "ser" de sus predecesores el concepto de "devenir" o flujo, al que consideró una realidad básica subyacente a todas las cosas, incluso a las más estables en apariencia. Para aclararlo, afirmaba que una persona no podía bañarse dos veces en el mismo río, Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003.

³⁸ Edmund Husserl (1859-1938), filósofo alemán, iniciador del movimiento filosófico denominado fenomenología, movimiento filosófico que describe las estructuras de la experiencia tal y como se presentan en la conciencia, Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003.

se logra a través del sentido, que es algo así como una flecha que obliga a todas las palabras que la componen a apuntar hacia un mismo objeto o hacia una misma dirección.

La imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios. ¿Cómo la imagen, encerrando dos o más sentidos, es una y resiste la tensión de tantas fuerzas contrarias, sin convertirse en un mero disparate? Hay muchas proposiciones, perfectamente correctas en cuanto a lo que llamaríamos la sintaxis gramatical y lógica, que se resuelven en un contrasentido. Otras desembocan en un sinsentido, como las que cita García Bacca en su Introducción a la lógica moderna (“el número dos es dos piedras”). Pero la imagen no es ni un contrasentido ni un sinsentido. Así, la unidad de la imagen debe ser algo más que la meramente formal que se da en los contrasentidos y, en general, en todas aquellas proposiciones que no significan nada, o que constituyen simples incoherencias. ¿Cuál puede ser el sentido de la imagen, si varios y dispares significados luchan en su interior?

Las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo. Se trata, pues, de una verdad de orden psicológico. En segundo término, esas imágenes constituyen una realidad objetiva, válida por sí misma: son obras. Un paisaje de Góngora no es lo mismo que un paisaje natural, pero ambos poseen realidad y consistencia, aunque vivan en esferas distintas. Son dos órdenes de realidades paralelas y autónomas. En este caso, el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia. Las imágenes poéticas poseen su propia lógica y nadie se escandaliza porque el poeta diga que el agua es cristal. Mas esta verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo. Finalmente, el poeta afirma que sus imágenes nos dicen algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos y que ese algo, aunque parezca disparatado, nos revela de veras lo que somos. ¿Esta pretensión de las imágenes poéticas posee algún fundamento objetivo?, ¿el aparente contrasentido o sinsentido del decir poético encierra algún sentido?

Cuando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica, instantáneamente, en el momento de la percepción. El elemento unificador de todo ese

contradictorio conjunto de cualidades y formas es el sentido. Las cosas poseen un sentido. Incluso en el caso de la más simple, casual y distraída percepción se da una cierta intencionalidad. Así, el sentido no sólo es el fundamento del lenguaje, sino también de todo asir la realidad. Nuestra experiencia de la pluralidad y ambigüedad de lo real parece que se redime en el sentido. A semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad. Hasta aquí el poeta no realiza algo que no sea común al resto de los hombres. Veamos ahora en qué consiste la operación unificadora de la imagen, para diferenciarla de las otras formas de expresión de la realidad.

Todas nuestras versiones de lo real —silogismos, descripciones, fórmulas científicas, comentarios de orden práctico, etc.— no recrean aquello que intentan expresar. Se limitan a representarlo o describirlo. Si vemos una silla, por ejemplo, percibimos instantáneamente su color, su forma, los materiales de que está construida, etc. La aprehensión de todas estas notas dispersas y contradictorias no es obstáculo para que, en el mismo acto, se nos dé el significado de la silla: el ser un mueble, un utensilio. Pero si queremos describir nuestra percepción de la silla, tendremos que ir con tiento y por partes: primero, su forma, luego su color y así sucesivamente hasta llegar al significado. En el curso del proceso descriptivo se ha ido perdiendo poco a poco la totalidad del objeto. Al principio la silla sólo fue forma, más tarde cierta clase de madera y finalmente puro significado abstracto: la silla es un objeto que sirve para sentarse. En el poema, la silla es una presencia instantánea y total, que hiere de golpe nuestra atención.

El poeta no describe la silla: nos la “pone enfrente”, a través de la palabra. Esa es la imagen poética. Como en el momento de la percepción, la silla se nos da con todas sus contrarias cualidades y, en la cúspide, el significado. Así, la imagen reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí al objeto un día percibido. El verso, la frase-ritmo, evoca, resucita, despierta, recrea. O como decía Machado: no representa, sino presenta. Recrea, revive nuestra experiencia de lo real. No vale la pena señalar que esas resurrecciones no son sólo las de nuestra experiencia cotidiana, sino las de nuestra vida más oscura y remota. El poema nos hace recordar lo que hemos olvidado: lo que somos realmente.

La silla es muchas cosas a la vez: sirve para sentarse, pero también puede tener otros usos. Y otro tanto ocurre con las palabras. Apenas reconquistan su plenitud, readquieren sus perdidos significados y valores. La ambigüedad de la imagen no es distinta a la de la realidad, tal como la aprehendemos en el momento de la percepción: inmediata, contradictoria, plural y, no obstante, dueña de un recóndito sentido. Por obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad. Por tanto, el acuerdo entre el sujeto y el objeto se da con cierta plenitud. Ese acuerdo sería imposible si el poeta no usase del lenguaje y si ese lenguaje, por virtud de la imagen, no recobrarse su riqueza original. Mas esta vuelta de las palabras a su naturaleza primera —es decir, a su pluralidad de significados— no es sino el primer acto de la operación poética. Aún no hemos asido del todo el sentido de la imagen poética.

Toda frase posee una referencia a otra, es susceptible de ser explicada por otra. Gracias a la movilidad de los signos, las palabras pueden ser explicadas por las palabras. Cuando tropezamos con una sentencia oscura decimos: “Lo que quieren decir estas palabras es esto o aquello”. Y para decir “esto o aquello” recurrimos a otras palabras. Toda frase quiere decir algo que puede ser dicho o explicado por otra frase. En consecuencia, el sentido o significado es un querer decir. O sea: un decir que puede decirse de otra manera. El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes. Al ver la silla, aprehendemos instantáneamente su sentido: sin necesidad de acudir a la palabra, nos sentamos en ella. Lo mismo ocurre con el poema: sus imágenes no nos llevan a otra cosa, como ocurre con la prosa, sino que nos enfrentan a una realidad concreta. El poeta no quiere decir: dice; oraciones y frases son medios. La imagen no es medio; sustentada en sí misma, ella es su sentido. En ella acaba y en ella empieza. El sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación. Así pues, las palabras —que habían recobrado su original ambigüedad— sufren ahora otra desconcertante y más radical transformación. ¿En qué consiste?

Derivadas de la naturaleza significativa del lenguaje, dos atributos distinguen a las palabras: primero, su movilidad o intercambiabilidad; segundo, por virtud de su

movilidad, el poder una palabra ser explicada por otra. Podemos decir de muchas maneras la idea más simple. O cambiar las palabras de un texto o de una frase sin alterar gravemente el sentido. O explicar una sentencia por otra. Nada de esto es posible con la imagen. Hay muchas maneras de decir la misma cosa en prosa; sólo hay una en poesía. No es lo mismo decir “de desnuda que está brilla la estrella” que “la estrella brilla porque está desnuda”. El sentido se ha degradado en la segunda versión: de afirmación se ha convertido en rastrera explicación. La corriente poética ha sufrido una baja de tensión. La imagen hace perder a las palabras su movilidad e intercambiabilidad. Los vocablos se vuelven insustituibles, irreparables. Han dejado de ser instrumentos. El lenguaje cesa de ser un útil. El regreso del lenguaje a su naturaleza original, que parecía ser el fin último de la imagen, no es así sino el paso preliminar para una operación aún más radical: el lenguaje, tocado por la poesía, cesa de pronto de ser lenguaje. O sea: conjunto de signos móviles y significantes. El poema trasciende el lenguaje. El poema es lenguaje —y lenguaje antes ser sometido a la mutilación de la prosa o la conversación—, pero es algo más también. Y ese algo más es inexplicable por el lenguaje, aunque sólo puede ser alcanzado por él. Nacido de la palabra, el poema desemboca en algo que la traspasa.

La experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa. La imagen reconcilia a los contrarios, mas esta reconciliación no puede ser explicada por las palabras —excepto por las de la imagen—, que han cesado ya de serlo. Así, la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremas, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no significación. Más acá de la imagen, yace el mundo del idioma, de las explicaciones y de la historia. Más allá, se abren las puertas de lo real: significación y no-significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma.

No en todas las imágenes los opuestos se reconcilian sin destruirse. Algunas descubren semejanzas entre los términos o elementos de que está hecha la realidad: son las comparaciones, según las definió Aristóteles. Otras acercan “realidades contrarias” y producen así una “nueva realidad”, como dice Reverdy. Otras provocan una

contradicción insuperable o un sinsentido absoluto, que delata el carácter irrisorio del mundo, del lenguaje o del hombre (a esta clase pertenecen los disparos del humor y, ya fuera del ámbito de la poesía, los chistes). Otras nos revelan la pluralidad e interdependencia de lo real. Hay, en fin, imágenes que realizan lo que parece ser una imposibilidad lógica tanto como lingüística: las nupcias de los contrarios. En todas ellas —apenas visible o realizado del todo— se observa el mismo proceso: la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial. Las plumas son piedras, sin dejar de ser plumas. El lenguaje, vuelto sobre sí mismo, dice lo que por naturaleza parecía escapársele. El decir poético dice lo indecible.

El reproche que hace Chuangtsé a las palabras no alcanza a la imagen, porque ella ya no es, en sentido estricto, función verbal. En efecto, el lenguaje es sentido de esto o aquello. El sentido es el nexo entre el nombre y aquello que nombramos. Así, implica distancia entre uno y otro. Cuando enunciamos cierta clase de proposiciones (“el teléfono es comer”, “María es un triángulo”, etc.) se produce un sinsentido porque la distancia entre la palabra y la cosa, el signo y el objeto, se hace insalvable: el puente, el sentido, se ha roto. El hombre se queda solo, encerrado en su lenguaje. Y en verdad se queda también sin lenguaje, pues las palabras que emite son puros sonidos que ya no significan nada. Con la imagen sucede lo contrario. Lejos de agrandarse, la distancia entre la palabra y la cosa se acorta o desaparece del todo: el nombre y lo nombrado son ya lo mismo. El sentido —en la medida en que es nexo o puente— también desaparece: no hay nada ya que asir, nada que señalar. Mas no se produce el sinsentido o el contrasentido, sino algo que es indecible e inexplicable excepto por sí mismo. De nuevo: el sentido de la imagen es la imagen misma. El lenguaje traspasa el círculo de los significados relativos, el esto y el aquello, y dice lo indecible: las piedras son plumas, esto es aquello. El lenguaje indica, representa; el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad; pretende —y a veces lo logra— recrearla. Por tanto, la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad.

La verdad del poema se apoya en la experiencia poética, que no difiere esencialmente de la experiencia de identificación con la “realidad de la realidad”, tal como ha sido descrita por el pensamiento oriental y una parte del occidental. Esta experiencia, reputada por indecible, se expresa y comunica en la imagen. Y aquí nos

enfrentamos a otra turbadora propiedad del poema: en virtud de ser inexplicable, excepto por sí misma, la manera propia de comunicación de la imagen no es la transmisión conceptual. La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla. El decir del poeta encarna en la comunión poética. La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de “éste” v de “aquél” ese “otro” que es él mismo. El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, sauces, mujeres, diccionarios, todo es una inmensa familia, todo se comunica y se transforma sin cesar, una misma sangre corre por todas las formas y el hombre puede ser al fin su deseo: él mismo. La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre —ese perpetuo llegar a ser— es. La poesía abre la posibilidad de entrar en el ser.

V

Hegel distingue entre metáfora, imagen y comparación.³⁹ Para él, la metáfora en sí es una comparación, en tanto que expresa claramente una idea mediante un objeto semejante. Pero la comparación propiamente dicha, el sentido y la imagen están expresamente separados, mientras que en la metáfora esta separación no está indicada, aunque se ofrezca al espíritu. La expresión metafórica solo anuncia la imagen; pero la dependencia es tan estrecha, el sentido de tal modo manifiesto, que no está separado. Se pueden distinguir varios grados de la metáfora:

1. Presentar un ser inanimado bajo la forma de un ser viviente ya es ennoblecer la expresión; pues el reino orgánico es más elevado que el inorgánico.

2. La metáfora pasa a un grado superior cuando el objeto físico está representado bajo la forma de algún fenómeno espiritual: campiñas rientes, ríos coléricos.

³⁹ Hegel, Georg W. F., *De lo bello y sus formas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 173-178.

3. Por una relación inversa, los objetos de orden espiritual pueden ser expresados mediante imágenes tomadas de la naturaleza.

Las metáforas dan vivacidad al estilo poético, pero el verdadero sentido de la dicción metafórica debe ser buscado más bien, como para la comparación, en la necesidad que sienten la imaginación y la sensibilidad, una en desplegar su potencia, la otra en revelar su intensidad, por lo cual no se contentan con la expresión simple, vulgar o común. La inteligencia se coloca sobre este terreno para elevarse más, divirtiéndole la diversidad de ideas y combinando varios elementos en uno solo. Por otra parte, el sentimiento y la pasión manifiestan su energía exagerando los objetos; a pesar de su agitación y turbación, el alma muestra su imperio sobre las ideas pasando de una esfera a otra con ayuda de las analogías y desplegando su pensamiento en imágenes de diferentes especies.

La expresión metafórica puede provenir también del simple placer que la imaginación siente en no representar las ideas bajo su forma propia, en su simplicidad, sino por mediación de objetos análogos; o es un juego del espíritu que solo se satisface cuando ha encontrado entre los objetos más heterogéneos algunos rasgos semejantes, cuando ha combinado las cosas más alejadas de modo que produzcan sorpresa.

La metáfora es siempre una interrupción de la marcha regular del pensamiento; lo divide y dispersa, porque evoca y acerca imágenes que no son esenciales al objeto, encadenando el espíritu en analogías e ideas extrañas. Schiller, por ejemplo, utiliza las metáforas porque proviene de él la necesidad de expresar bajo formas sensibles pensamientos profundos, en lugar de emplear la expresión abstracta y propia. Encuentra entonces para la idea racional y especulativa una imagen análoga en el mundo real y en la vida común.⁴⁰

Respecto de la imagen dice Hegel que esta se encuentra entre la metáfora y la comparación y que no es sino una metáfora desarrollada. A pesar de su semejanza con la comparación difiere de ella en que la idea no está separada ni desarrollada al lado del objeto sensible de manera expresa. Puede representar toda una serie de estados, acciones, modos de existencia; hacerla sensible por una sucesión semejante de

⁴⁰ Ejemplo de metáfora: No ves el río de llanto porque le falta una lágrima tuya (Antonio Porchia); Créeme, en tu corazón brilla la estrella de tu destino (Johann Christoph Friedrich von Schiller); El tiempo es el ángel del hombre (Johann Christoph Friedrich von Schiller).

fenómenos tomados en una esfera independiente, pero que ofrece analogía con la primera, y todo esto sin que la idea sea formalmente expresada en el desenvolvimiento de la imagen misma.⁴¹

Finalmente, se refiere a la comparación y dice que la diferencia entre la imagen y la comparación consiste en que, en esta, aparece como pensamiento abstracto lo que la imagen representa bajo forma figurada. Aquí idea e imagen marchan paralelamente. Ambos términos están enteramente separados, cada uno representado por su propia cuenta; y entonces, por primera vez aparecen frente a frente en razón de su semejanza.

La comparación, como la imagen y la metáfora, expresa el atrevimiento de la imaginación, la cual ante un objeto muestra, arrojándose sobre él, el poder que tiene para unir mediante relaciones externas las ideas más alejadas entre sí, sabiendo hacer concurrir en la idea principal todo el mundo de fenómenos diferentes. Esta fuerza de la imaginación, que se revela en la facultad de encontrar semejantes, de ligar objetos heterogéneos mediante relaciones llenas de interés y sentido, es lo que constituye en general la esencia de la comparación.⁴²

VI

Respecto del uso de la metáfora entre los filósofos, dice José Ferrater Mora⁴³ que algunos filósofos han tendido a usar metáforas para expresar sus ideas. Otros han considerado la cuestión de si un lenguaje metafórico es o no legítimo en filosofía. Unos pocos filósofos han afirmado inclusive que los pensamientos filosóficos son expresables solo metafóricamente. Los filósofos que han sido parcos en el uso de metáforas para expresar sus ideas han tendido a considerar el lenguaje metafórico como sospechoso. Sin embargo, el uso o no uso, o el uso más o menos abundante de un lenguaje metafórico en filosofía no implica necesariamente una opinión favorable o

⁴¹ Ejemplo de imagen: “Un hilo de agua salido de una roca, mozo todavía, se precipita al fondo del abismo, surge y reaparece con manantiales y arroyos, se extiende en la llanura, recibe las aguas de sus hermanos, da su nombre a varias comarcas, ve nacer pueblos a su paso y entrega, al fin, estremeciéndose de alegría sus tesoros, sus hermanos e hijos, en el seno del Creador que le espera” (Johann Wolfgang von Goethe, *El canto de Mahoma*), Hegel, *op. cit.* p. 177.

⁴² Ejemplo de comparación: Y si crees que eres como cualquier ser, como cualquier cosa, eres todos los seres, todas las cosas (Antonio Porchia). Para Hegel, la comparación correspondería al símil.

⁴³ Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, pp. 2386 a 2390.

adversa al uso de la metáfora. Se pueden usar metáforas sin estimar que estas son indispensables o fundamentales en el mismo sentido en que se pueden usar expresiones idiomáticas en un lenguaje natural sin opinar que los pensamientos filosóficos se expresen mejor en un lenguaje con muchas expresiones idiomáticas que en uno sin ellas.

La tendencia a usar o a no usar metáforas se ve en dos autores clásicos: Platón y Aristóteles. Este, además, proporcionó una de las primeras teorías sobre la naturaleza de la metáfora.

Platón no se ocupó explícitamente de examinar qué es la metáfora ni qué es el lenguaje figurado, pero hay en sus obras muchas expresiones metafóricas y figuradas. Hay también un uso abundante de términos que describen operaciones como “imaginar”, “comparar” (una cosa con otra). Platón habla a menudo de imagen (*eikon*), de comparar (*apeikasein*). El verbo ‘metaforizar’ (*metapherein*), no aparece en Platón con el sentido que tuvo posteriormente. *Metapherein onomata* significa traducir un nombre de un lenguaje a otro lenguaje, de acuerdo con la significación primaria del término: transportar una carga de un lugar a otro. Pero no presenta una teoría que permita saber qué es la metáfora, por qué se considera legítimo su uso en filosofía, y en qué se distingue de la mera comparación o del símil. Parece evidente, sin embargo, que Platón no consideraba la metáfora —y el lenguaje figurado en general— como un procedimiento ilegítimo para la exposición del saber filosófico. Se ha dicho por ello que la metáfora tiene en los diálogos platónicos una función análoga a la del mito. Según Pierre Louis, el mito en Platón puede ser considerado inclusive como la coronación de la metáfora, la cual se sirve de la comparación; la metáfora estaría, pues, en un término medio entre la comparación (instrumento subalterno) y el mito (culminación de la exposición figurada). De ahí la dificultad de trazarle límites precisos y de saber cuáles son exactamente las metáforas platónicas.

He aquí algunas metáforas platónicas: la causa es una fuente; el educador es un sembrador; el alma es un ser alado; la ignorancia es una enfermedad; el Estado es un ser viviente. Hay que tener en cuenta que muchas de las metáforas de Platón representan los modos habituales por medio de los cuales se expresaban en griego, en la época de Platón, ciertas realidades; su carácter metafórico no aparecía, pues, patente al escritor o al oyente, de modo que no eran más metafóricas que los usos que hacemos de ciertos

vocablos y expresiones en nuestro lenguaje ordinario. Para el filólogo que los analiza son de índole figurada; para nosotros, expresan simplemente la relación del vocablo con la cosa. Por eso decía Unamuno que la filosofía de Platón es el desarrollo de las metáforas seculares del idioma griego, y que, “el discurrir en metáforas es uno de los más naturales y espontáneos, a la vez que uno de los más filosóficos, modos de discusión. Los que se creen más libres de ellas, andan entre sus mallas enredados”.

Para Aristóteles, la metáfora consiste en dar a una cosa un nombre que corresponde a otra cosa, produciéndose una transferencia (*epífora*) del género a la especie o de la especie al género, o de la especie a la especie, o según relaciones de analogía. La comparación es también una metáfora, pero mientras la primera es explícita⁴⁴ (se dice, por ejemplo, que Aquiles luchó como un león), la segunda es implícita (se dice que Aquiles era un león). No basta —indica Louis— hacer de la metáfora una comparación sintetizada; hay que agregar que mientras la comparación aparece como algo externo, la metáfora es interna a la frase y forma parte de ella, no pudiendo ser eliminada ni sustituida. Por lo tanto, la metáfora en este sentido no explica, sino que describe. Frente a la abundancia del lenguaje figurado en Platón, Aristóteles predicó la necesidad de una extrema sobriedad. En la *Retórica*, trazó normas para el uso de la metáfora. Pero ello se refería al lenguaje poético, donde el buen uso metafórico es una muestra de genio. En el lenguaje científico, en cambio, la metáfora debe suprimirse si quiere evitarse la ambigüedad y la equivocidad. Dos pasajes aristotélicos muy significativos al respecto en los cuales se dice respectivamente que “si en la discusión dialéctica hay que evitar las metáforas, es obvio asimismo que no hay que usar metáforas ni expresiones metafóricas en la definición” (*Analógicos posteriores*) y que “en todos los casos en que un problema resulta difícil de atacar, hay que suponer que necesita una definición o que ha sido expresado multívocamente o en sentido metafórico” (*Tópicos*). No es solo, pues, que Aristóteles rechace las metáforas de Platón por considerar que ciertos términos que este ha usado como rigurosos no son más que metáforas; la oposición a lo metafórico es constante y formal y se halla en muchos otros lugares del corpus aristotélico. Los filósofos de dirección aristotélica siguieron esta tendencia, a diferencia de los filósofos de inclinación platónica que usaron con frecuencia la metáfora. Ahora bien aun los platónicos se inclinaron a emplearla más a modo de símil o comparación que con vistas a la expresión formal de su pensamiento.

⁴⁴ Símil.

Es el caso de Plotino; la abundancia de ciertas metáforas ha de ser entendida desde este último punto de vista.

Los filósofos escolásticos, especialmente los que más se inclinaron al aristotelismo, eludieron la metáfora en la medida de lo posible. Durante la época moderna el problema de la expresión metafórica no ha preocupado grandemente a los filósofos, no obstante el predominio de las cuestiones epistemológicas. Una de las excepciones fue Schopenhauer. La “filosofía académica” fue durante mucho tiempo hostil a la metáfora. Así, el entredicho en que durante varias décadas se tuvo a Nietzsche por parte de los “filósofos académicos” obedecía no solo al contenido de su pensar y a los “géneros literarios” en los cuales se vertía, sino también a su uso de la metáfora como algo más que una figuración consciente.

En el siglo actual se han manifestado encontradas opiniones sobre el papel de la metáfora y, en general, del lenguaje figurado en filosofía. Los autores de tendencias positivistas han rechazado la legitimidad del uso metafórico en el análisis filosófico, e inclusive algunos de ellos, como Carnap, han acusado a uno de sus grandes mentores, Wittgenstein, de haber sucumbido a tal uso en varios pasajes del *Tractatus*. Ha sido habitual entre los autores en cuestión considerar que la metáfora pertenece al lenguaje emotivo el cual no enuncia nada y se limita a expresar estados psicológicos del hablante. Ogden y Richards han advertido que aunque puede usarse el lenguaje metafórico, hay que precaver contra su interpretación “literal”. Por otro lado, desde el momento en que el empirismo o positivismo lógico, dentro del movimiento analítico, cedió el paso a otras corrientes, entre ellas la llamada “filosofía del lenguaje corriente”, y desde que bastantes filósofos comenzaron a interesarse por cuestiones propiamente “lingüísticas”, ha crecido el interés por la noción de metáfora y, subsecuentemente, por el problema de la legitimidad y alcance de su uso en filosofía.

Consideramos, en todo caso que, la metáfora aun con sus imprecisiones conceptuales permite avizorar, vía comparación, el código de unidad que hay en la pluralidad de las cosas. La metáfora habla un lenguaje más universal que la lógica racional, es decir aquel que, como la música, nos permite sentirnos en planos irracionales (biológicos, psíquicos, metafísicos) aun cuando no entendamos la teoría implicada en los elementos que la conforman. Y la filosofía hará lo suyo: racionalizar cuanto pueda de esa “mutua ontología entre las cosas”.

VII

En el acápite: *La metáfora como instrumento poético fundamental* en la *Introducción* de García Bacca a la *Poética*⁴⁵ de Aristóteles, escribe:

Definición de metáfora: Metáfora es transferencia de un nombre de una cosa a otra. Esto supone que: cada cosa tiene su nombre; que este nombre se le ajusta perfectamente, y que, en el límite, cada nombre correspondería a la definición de la misma, de manera que los nombres que convienen a géneros habrían de aplicarse solamente a las semejanzas genéricas de las cosas, y no a ninguna cosa especificada ya; a su vez, los nombres específicos, que designan especies últimas (como hombre, perro, rosa, dios) no podrían ser aplicados a aspectos genéricos o más vagos y universales.

Los nombres individuales (Sócrates, Platón, Esquilo) caen fuera de estas consideraciones, porque, como queda dicho, la individualidad está fuera de la esencia y de la especie.

Cada nombre tendría teóricamente hablando su lugar propio y sus objetos propiamente designados, de los que sería su etiqueta nominal y hasta su posesión. Bajo esta hipótesis de que, en propiedad, cada nombre pertenece a un objeto o a un aspecto peculiar de un objeto o de varios puede hablarse de trans-portes (*epí-fora*), de cambio de lugar de los nombres, por una especie de movimiento nominal. La filosofía, y aun el lenguaje común, tendería, programática o inconscientemente, a fijar los nombres: a cada cosa su nombre, a cada aspecto su nombre.

Según Aristóteles, el nombre (*onoma*) es voz significativa (*semantikón*), no elucidativa (*apophantikón*); indica, hace signos, alude, mas no declara, no explica, no explicita. De manera que el nombre, en su peculiar manera de significar, se queda a mitad de camino entre ignorancia de la cosa y una explicación o definición de la misma. Así, al decir hombre, aludimos e indicamos en bloque y sin definición un cierto ser; pero, aun sin definirlo ni distinguirlo internamente en sus notas, sabemos dar tal nombre a los objetos que son hombres y no lo damos a los que son plantas o animales. Por tanto,

⁴⁵ Aristóteles, *Poética*, Universidad Autónoma de México, 1945, pp. XCVII a CIV.

“el nombre indica en bloque y con indistinción”, “solo la definición divide y descompone un objeto en sus partes”.

Entre el nombre —dicho con significación indicativa y alusiva, no explícita— y la cosa nombrada hay siempre una distancia. No está el nombre apegado y ajustado exactamente a la cosa como la definición lo está con lo definido, y precisamente por esta falta de ajuste perfecto entre nombre, dicho como tal, y cosa nombrada es posible un movimiento de transferencia (*epí-fora*), por el que un nombre pasa de ciertas cosas a otras. Fenómeno que no cabe, so pena de contradicción, entre definiciones o explicaciones perfectas.

Según Aristóteles, hay dos raíces de que mana la metáfora: a. hay nombres que convienen a aspectos genéricos; por consiguiente son movibles y transportables de una especie a otra, por la misma vaguedad y generalidad de su significado; b. aun en el caso de nombres que designan una especie o aspecto último y definitivo —par, impar, rojo, amarillo, hombre, rosa—, nunca está tan co-justado el nombre con lo nombrado que no admita un cierto desplazamiento, al que se denominará metáfora.

Aristóteles divide la metáfora en cuatro clases: a. Del género a la especie: Decir que *la nave se paró*, en vez de decir que *ancló*, que es la manera como *se paran* las naves, mientras que *parar* es nombre genérico para muchas especies de *pararse*, como: atascarse, anclar, detenerse, etc.

b. De la especie al género: Decir que *Ulises realizó por miles acciones bellas*, en vez de decir *muchas*, cuando miles es una especie de *mucho*. En este caso, la metáfora parece más fuerte porque el nombre que alude a lo específico está más cerca del campo gravitatorio de la cosa que el nombre genérico, aparte de que el nombre genérico tiende, naturalmente, a aplicarse alas especies del género, a caer hacia las diferencias últimas; mas la especie es ella misma algo último, que no grata propiamente hacia lo genérico. La metáfora que transporta un nombre específico a un aspecto genérico es empresa más esforzada y por tanto mejor metáfora.

c. De especie a especie: Decir: *sacarle a uno el alma con el bronce* o podemos decir: *cortársela con el infatigable bronce*. “Quitar” es nombre genérico respecto de

“sacar” y de “cortar”. “Sacar” y “cortar” son dos maneras o especies que pueden emplearse en lugar del genérico “quitar”.

Estos procedimientos empleados mecánicamente: clasificar los nombres en genéricos y específicos y transportar sistemáticamente los genéricos a las especies, los de las especies al género, los de las especies entre sí, no dará, las más de las veces, metáforas bellas, ni siquiera con valor artístico, porque el procedimiento es artificial, pero se queda de ordinario en semejante estado pre-artístico.

d. Metáfora por analogía: $a/b = c/d$. Esta terminología de apariencia matemática no tiene que entenderse según criterios matemáticos, sino de manera simbólica, o análoga con la noción matemática. Consideremos una analogía del propio Aristóteles: tarde/día = vejez /vida. Si dijéramos: tarde/vida = vejez/día, como sustitución matemática sería inadmisibile, pero la correspondiente sustitución verbal es correcta. Podría esta analogía leerse así: la tarde es a la vejez del día (vital) o la vejez es la tarde de la vida (que es un día).⁴⁶

Me parece que las dos primeras clases de metáfora planteadas por Aristóteles equivalen a lo que más tarde se denominaría sinécdoque: que sustituye una idea con el nombre de otra, en virtud de la relación de simultaneidad, coexistencia o inclusión que hay entre ambas, así: del género a la especie; de la especie al género. La tercera: de especie a especie y la metáfora por analogía, serían, propiamente, las metáforas poéticas.

Aristóteles emplea el lenguaje matemático solo en lo referente al planteamiento de la analogía o proporción, mas de manera alguna en cuanto a la solución y procedimientos que, en especial, el que da la proposición metafórica es matemáticamente falso. El que Aristóteles haya creído poder plantear algo así como proporciones verbales, designarlas con igual término que las matemáticas, descansa en que, según su opinión, “la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas”.

La semejanza (*omoion*) que rige entre $4/2 = 8/4$ es que un término de cualquiera de las dos razones tiene con el otro la relación de “doble que” él. Y esta relación es formal o molde hueco, que igual vale para 4 y 2 que para 8 y 4. En cambio, en la simple

⁴⁶ *Ibidem*.

semejanza no se trata, en general, de relaciones formales o moldes abstractos, en que el material nada tiene que ver con el molde, sino de relaciones concretas en que el material y sus relaciones están fundidas en unidad indisoluble. Así, vejez y vida, tarde y día, la semejanza entre los dos pares de términos no es formal, sino concreta y peculiar de cada caso.

Aunque no deban entenderse semejanza en sentido específico por semejanza en relación formal (proporción matemática), ¿será verdad que la base general de las metáforas sea la semejanza, y que descubrir metáforas sea descubrir semejanzas? Parece evidente que en toda metáfora se pueda descubrir entre sus contexturas, una de semejanza. Pero ¿será ella la básica? Y ¿no será verdad lo contrario: que la invención de metáforas se hace por la vida en trance poético precisamente para escaparse de las semejanzas? Y ¿no inventará el genio poético metáforas para ese otro fin de deshacer las asociaciones comúnmente establecidas por la vida cotidiana?⁴⁷

VIII

¿Cuál es la diferencia entre metáfora, metonimia y sinécdoque?

La retórica o teoría de la composición literaria y de la expresión hablada ha clasificado las figuras literarias en: figuras de dicción (como la metátesis o la paranomasia); figuras de repetición (como la anáfora, el apóstrofe, la exclamación, la onomatopeya); figuras de construcción (como la asíndeton, polisíndeton, hipérbole, pleonasma); figuras de significación o tropos. Los tropos son figuras que cambian la significación primitiva y recta, en otra distinta. Sin embargo, se ha llegado a distinguirla del símil o comparación, de la metonimia y de la sinécdoque.

El símil establece un vínculo entre dos clases de ideas u objetos a través de la partícula comparativa, “como”. Muestra también las relaciones de semejanza o discrepancia entre dos extremos. Por ejemplo: tu sombrío cabello / como una larga y negra carcajada (Ángel González).

⁴⁷ *Ibidem.*

El símil es el recurso que se apoya en una semejanza que el autor descubre o establece entre distintos aspectos de la realidad.

Su raíz es la misma de la metáfora, pero se diferencia el símil de la metáfora en que no omite los nexos comparativos (como, semejante a, parece, etc.) sino que los expresa, los evidencia.

Por eso, se dice que la metáfora es una símil en que los nexos han sido omitidos.

Ejemplo de metáfora: *Caballero andante sin amores (cual, como semejante a árbol sin frutos y sin hojas).*

Ejemplo de símil: *Su caballo iba y venía por el campo de pelea como el rayo por el aire.* (José Martí)

En la imaginación de Martí el caballo y el rayo aparecen con la misma característica: la velocidad.

Sin embargo, a la metáfora hay que distinguirla de la metonimia y de la sinécdoque.

Según la retórica, la metáfora es una comparación tácita de una idea con otra, en virtud de la relación de semejanza que hay entre las dos.

Es el principal instrumento de la poesía, pues por medio, generalmente de una imagen —que acerca y hace semejantes a los objetos distantes u opuestos— el poeta puede decir que esto sea parecido a aquello. Consiste en hallar semejanza entre dos objetos y explicar el uno por el otro.

Cuando hay cláusulas enteras o composiciones poéticas completas cuyas palabras se toman en sentido metafórico, se llama alegoría.

Las buenas comparaciones dan luz y hermosura a la dicción. Ejemplo: *si de un alma a quien sorprende le dolor, decimos que se entristeció como se entristece el día con las nubes que ocultan el sol*, hemos usado de una comparación. Pero si en virtud de la analogía manifiesta que hay entre el dolor que entristece el alma, y la nube, que oscurece el sol, decimos que *una nube de dolor cubrió su alma*, hemos expresado más

rápidamente la idea comparada, sin que haya desaparecido nada de su resplandor y elegancia.⁴⁸

Otros ejemplos: “Sedienta se sintió mi alma de mi Dios... Las lágrimas fueron mi pan” (*Salmo XLI*);

“La vida mía se agosta y su follaje amarillea” (Shakespeare, *Macbeth*).

“Hop, hop, caballo mío, tus alas son el crimen, tus cascos las uñas de Luzbel” (Schiller).

Dante Alighieri, al referirse a Virgilio: “Fuente que copioso raudal derrama de elocuencia, gloria y lumbrera de los demás poetas” (*Divina Comedia, Canto I*)

Leyes de la metáfora: 1. Evidencia la relación de semejanza con la idea significada;

2. Da fuerza y brillo a la frase, y por consiguiente, al estilo.

Metonimia es el tropo que da a una idea el nombre de otra, en virtud de una relación de sucesión o contigüidad que hay entre ellas.

En la metonimia, el uso de una palabra o frase por otra con la que tiene una relación de contigüidad puede tener muchas variantes, por ejemplo:

- la causa por el efecto: no se puede resistir el sol;
- el efecto por la causa: las canas deben ser respetadas;
- el instrumento por la persona que lo utiliza o su causa activa: una de las mejores plumas del país;
- el autor por su obra: estudio a Demóstenes (en lugar de sus escritos)
- lo físico por lo moral: tiene buena cabeza y mal corazón
- el signo por la cosa significada: venció la cruz a la media luna; el poeta cosechó laureles

⁴⁸ Ruano, Jesús María, *Lecciones de literatura preceptiva*, Bogotá, Ed. Voluntad, 1942, pp. 122-126.

La sinécdoque es un tropo que da a una idea el nombre de otra, en virtud de la relación de simultaneidad, coexistencia o inclusión que hay entre ambas.

- el todo por la parte: el mundo ya es nuestro;
- la parte por el todo: ha cumplido sus quince primaveras;
- el género por la especie: aprendan los mortales las lecciones de la vida;
- la especie por el género: hay que ganar el pan de cada día;
- el singular por el plural: el alemán es reflexivo; el inglés, calculador;
- el plural por el singular: Colombia es patria de los Caldas y los Nariños;
- lo concreto por lo abstracto: se me acabó el reloj;
- lo abstracto por lo concreto: no tengo minutos;
- la materia por la obra: desenvainaron los aceros;
- la obra por la materia: encontramos los cristos apolillados
- el continente por el contenido: el teatro aplaude;
- el contenido por el continente: sírvanse unos tragos
- el nombre propio por el común: hay muchos Nerones en el mundo;
- el nombre común por el propio: así lo dijo el apóstol en sus cartas (al referirse a San Pablo).⁴⁹

Cuando Aristóteles se refiere a los tipos de metáfora, la Retórica posterior ha visto en dicha clasificación otras formas de tropos como los que acabamos de diferenciar, esto es, metonimia y sinécdoque.

IX

Jorge Luis Borges en diálogo sostenido por con Oswaldo Ferrari, recuerda que Leopoldo Lugones, señalaba en el prólogo de *Lunario sentimental* que el idioma está hecho de metáforas, y que toda palabra abstracta es una metáfora, empezando por la misma palabra metáfora que quiere decir “traslación”.

En estas conversaciones dice Borges⁵⁰:

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 119-121.

⁵⁰ Borges, Jorge Luis, *En diálogo II*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986, pp. 279 a 283.

Si lo que uno escribe expresa exactamente lo que uno quiere, pierde valor y que conviene ir más allá —como la metáfora—, pues la literatura consiste, precisamente, no en escribir exactamente lo que uno se propone, sino en escribir misteriosa y proféticamente algo, más allá del propósito circunstancial.

Recuerda que Platón, en *El Banquete*, hace decir a Alcibiades: “El elogio de Sócrates lo haré mediante símiles, porque el símil tiene por fin la verdad”. Es que lo que se dice indirectamente tiene más fuerza que lo que se dice directamente. Por ejemplo, si se dice: “fulano murió”, se enuncia algo concreto, pero si se recurre a una metáfora bíblica: “fulano duerme con sus mayores”, es más eficaz.

El autor argentino afirma algo fundamental: bastaría un buen verso sin metáfora para refutar la teoría de que la metáfora es un elemento esencial. La poesía japonesa, por ejemplo, ignora la metáfora y sería fácil encontrar ejemplos de versos hechos sin metáforas, salvo que uno piense que toda palabra es una metáfora. A un chino puede parecerle poética y metafórica la imagen: “la vía láctea”, que para nosotros es lugar común. A la “vía láctea”, los chinos, le llaman “el ruido de plata”, lo cual para nosotros es poético.

Aristóteles habla de la metáfora sobre las cosas, no sobre el lenguaje. Él dice que una persona que percibe afinidades puede forjar su propia metáfora, afinidades que no se notan inmediatamente. Y la metáfora consistiría en expresar los vínculos secretos entre las cosas.

Hay metáforas funcionales cuya característica es que son razonables, no corresponden a intuiciones poéticas. Así suelen ser las metáforas germánicas, sajonas o escandinavas. En cambio, las metáforas orientales, persas o árabes se justifican emocionalmente. Las metáforas que Borges llama funcionales corresponderían, de alguna manera, a las que Aristóteles deriva de la proporción matemática o como relación formal. Pero las metáforas poéticas solo las hacen los auténticos poetas.

Borges no valoriza la metáfora como esencial a la poesía. Él señala que Lugones sabía que la cadencia, que la música del lenguaje es muy importante. De modo que, aunque haya una metáfora quizá nueva, aunque no muy interesante, sentimos que la

poesía está en la cadencia. Por ejemplo, unos versos de Lugones dicen: “El jardín con sus íntimos retiros / dará a tu alado ensueño fácil jaula”. Uno siente inmediatamente la poesía porque hay cadencia. Y después uno puede justificar lógicamente diciendo que el ensueño es un ave, y que la jaula del ensueño es el jardín. Pero justificarla así es casi destruir la cadencia. Más aún si dijéramos: “El ensueño es un pájaro cuya jaula es el jardín”. Allí, la poesía se evapora.

Borges cree que uno siente la belleza de una frase, y después, si se quiere, puede justificarla o no. Pero cree que al mismo tiempo es necesario que uno sienta que esa frase no es arbitraria.

No concordamos con Borges al conceder mayor importancia a la cadencia o ritmo del poema que a la metáfora. Puede discutirse si tienen un peso similar, pero si la metáfora no fuera esencial a la poesía, entonces esta se identificaría con la música, y aunque puede tener estrecha relación, no son lo mismo —así como la filosofía no es igual que la poesía—. Mas aún, sin metáfora no habría poesía. Que el ritmo distinga a la poesía de la prosa, estamos de acuerdo, no obstante, la prosa puede abundar en metáforas transformándose entonces en prosa poética. De modo que, un poema es una entidad creativa metafórica y rítmica.

X

Friedrich Nietzsche⁵¹ definía al hombre como “animal metafórico”, aludiendo a “ese instinto que impulsa a hacer metáforas, ese instinto fundamental del hombre del que no podemos hacer abstracción un solo instante, pues haríamos abstracción del hombre mismo”.

Respecto de las relaciones entre retórica y filosofía según Nietzsche⁵² podemos destacar que:

⁵¹ Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo, poeta y filólogo alemán. Sostenía que todo acto o proyecto humano está motivado por la “voluntad de poder”. Ésta no es tan sólo el poder sobre otros, sino el poder sobre uno mismo, algo que es necesario para la creatividad. Tal capacidad se manifiesta en la autonomía del superhombre, en su creatividad y su coraje, Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003.

⁵² Trujillo Amaya, Julián Fernando, *Nietzsche: retórica, metáfora y filosofía*, www.puj.edu.co/banners/NIETZSCHE.pdf

La relación entre retórica y filosofía es indiscutible. La filosofía está ya desde el inicio ligada al diálogo, la poesía, la escritura y la discusión, por eso no resulta infundado considerarla un género discursivo en el que prima la argumentación y la interpretación con pretensiones de verdad y universalidad. Pero Nietzsche va mucho más allá y declara que los textos y discursos de la filosofía son solo metáforas, a veces alegorías, parábolas, fábulas, mitos, es decir, metáforas extendidas, figuras del discurso con pretensiones de verdad. Si miramos las *Notas sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, o cualquiera de sus fragmentos póstumos entre 1872 y 1873, fecha a la que pertenecen los escritos sobre la elocuencia y la retórica, encontraremos en ellos un giro hacia la metáfora y la reflexión sobre el lenguaje y la tradición retórica, en la que se evidencian los fundamentos epistemológicos que preludian y determinan el horizonte ulterior de la filosofía nietzscheana:

¿Qué es la verdad? Una multitud en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en una palabra, un conjunto de relaciones humanas que, elevadas, traspuestas y adornadas poética y retóricamente, tras largo uso el pueblo considera firmes canónicas y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas ya utilizadas que han perdido su fuerza sensible.

El filósofo pretende que su relato coincida con lo real, pero la mayoría de las veces impone su voluntad de poder para imprimir en el mundo una estructura que él mismo construye con su discurso. El filósofo es un artista de las fábulas y mundos posibles: “Los filósofos aparecen en las épocas de gran peligro, cuando la rueda gira más veloz; ellos y el arte ocupan el lugar del mito en trance de desaparición”, nos dice Nietzsche en *El Libro del filósofo (Philosophenbuch)*, un conjunto de notas en las que el paradigma retórico constituye una teoría del conocimiento basada en la metáfora y una concepción del lenguaje como obra de arte. “El filósofo es un medio de llegar al reposo en medio de la corriente incesante, de adquirir conciencia de los tipos permanentes con desprecio de la pluralidad infinita”. El único modo de dominar la multiplicidad consiste en estructurar categorías y construir conceptos, es decir, subsumir la infinita variedad de las cosas y experiencias en una imagen que logra abstraer las semejanzas, “las percepciones de nuestros sentidos se fundan en tropos, no en razonamientos inconscientes. El proceso original consiste en identificar lo semejante con lo semejante, en descubrir cierta similitud entre una cosa y otra”. Formar un concepto es un acto creativo, artístico, una operación retórica, no lógica, de asociación pura entre imágenes

semejantes, ¿cómo se forman entonces los conceptos?, se pregunta Nietzsche en *Philosophenbuch*:

[...] toda palabra se convierte inmediatamente en concepto desde el momento en que no debe servir justamente para la vivencia original, única, absolutamente individualizada, a la que debe su origen, por ejemplo, como recuerdo, sino que al mismo tiempo debe servir para innumerables experiencias más o menos análogas, es decir, rigurosamente hablando, nunca idénticas, por lo cual no debe adaptarse más que a casos diferentes. Todos los conceptos surgen por igualación de lo desigual. Aunque una hoja jamás sea igual a otra, el concepto de hoja se forma prescindiendo arbitrariamente de las diferencias individuales, olvidando las características diferenciadoras entonces provoca la representación, como si en la naturaleza hubiera algo, fuera de las hojas, que fuera la “hoja”, una especie de forma original que sirviera de modelo para tejer, diseñar, recortar, colorear, rizar y pintar todas las hojas.

Para Nietzsche el origen del lenguaje es metafórico. No hay conocimiento sin lenguaje, puesto que todo conocer es ya un interpretar, y toda interpretación descansa sobre el lenguaje. Pero el lenguaje se funda a su vez en la capacidad y tendencia natural del ser humano para crear metáforas, “no existen expresiones intrínsecas ni conocimiento intrínseco sin metáfora”, “conocer no es más que operar con las metáforas predilectas”. El célebre filósofo alemán mostró en sus reflexiones sobre las figuras retóricas al lenguaje como una obra de arte. La fuerza de la imagen es la que actúa y determina el carácter teatral y vivencial del lenguaje y su acontecer como modo de vida en el marco de la praxis vital comunitaria. El lenguaje no es un mero instrumento de comunicación, sino una obra de arte, una creación artística inconsciente de los seres humanos. Dice Nietzsche en *Philosophenbuch*: “lo que distingue al hombre del animal depende de la capacidad de hacer que las metáforas intuitivas se volatilicen en un esquema, es decir, la capacidad de disolver una imagen en un concepto”. La realidad es el resultado de este pensamiento mediante metáforas, imágenes y palabras puestas en situación en la interacción cotidiana con los otros y con el mundo. El lenguaje determina la puesta en escena y el modo de vida que caracteriza la existencia humana con otros en un mundo compartido. Las palabras son metáforas, metonimias, sinécdoques, o, dicho de otra forma: obras de arte, tropos y figuras con las que el sujeto humano “juega” el juego de expresar la estructura imposible de lo real y crear un mundo común, comunicable. En línea con la concepción estoica del lenguaje, Nietzsche en su *Curso sobre la descripción de la retórica antigua* (invierno de 1872) sostiene que:

El hombre que configura el lenguaje no percibe cosas o eventos, sino impulsos: él no transmite sensaciones, sino solo copias de sensaciones. La sensación suscitada a través de una excitación nerviosa, no capta la cosa misma: esta sensación es representada externamente a través de una imagen. Pero hay que preguntarse, sin embargo, como un acto del alma puede ser representado a través de una imagen sonora [...] no son las cosas las que penetran en la conciencia, sino la manera en que nosotros estamos ante ellas, *pithanón* (poder de persuasión). La esencia total de las cosas no se aprehenden nunca [...] en lugar de la cosa, la sensación no aprehende más que un signo [...] el lenguaje es la retórica porque únicamente pretende transmitir una *doxa*, no una *episteme*. El procedimiento más importante de la retórica son los tropos, las designaciones impropias. Ahora bien, en sí mismas y desde el comienzo, en cuanto a su significación, todas las palabras son tropos.

En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, que es un texto posterior (verano de 1873), Nietzsche expone brevemente su esquema del conocimiento así: “¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado a una imagen!: Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y en cada caso un salto total de una esfera a otra completamente distinta”. Esta suerte de *epistemología retórica del lenguaje* sugiere que este es el resultado de una doble transferencia o transposición metafórica. Dice Nietzsche en *Philosophenbuch*:

[...] creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto con las esencias primitivas. Al igual que el sonido en forma de figura en la arena, la enigmática X de la cosa en sí se presenta primero como excitación nerviosa, después como imagen y, finalmente, como sonido articulado.

Sonidos y palabras son imágenes de sensaciones, o mejor dicho imágenes de imágenes. La vida humana entera queda reducida así a una pura representación: “El entendimiento selecciona rápidamente imágenes similares. La imagen seleccionada da lugar a toda una nueva serie de imágenes, de las que, sin embargo el entendimiento vuelve a seleccionar una, y así sucesivamente” (*Philosophenbuch*). La vida humana se entiende desde este punto de vista como un permanente producir y comprender imágenes, metáforas, relatos, argumentos, figuras del lenguaje que se convierten a su vez en modelos para actuar y poder vivir. Dice Nietzsche en *El caminante y su sombra*:

[...] este instinto que impulsa a la formación de metáforas, este instinto fundamental del hombre, del que en ningún momento se puede prescindir, porque en tal caso se habría prescindido del mismo hombre, en realidad no ha sido sometido ni prácticamente dominado por habersele construido un mundo nuevo regular y rígido

como una fortaleza con sus productos volatilizados, los conceptos. Busca un nuevo ámbito de acción y un nuevo cauce y los encuentra en el mito y, sobre todo, en el arte.

La realidad y el pensamiento aparecen, desde el punto de vista de Nietzsche, como un juego retórico de asociaciones y disociaciones simbólicas, la articulación semiótica de sensaciones, memoria y olvido. La toma de conciencia de que el pensamiento sólo se da en forma de lenguaje va en contra de muchos prejuicios sobre la supuesta independencia entre mente y lenguaje. Estamos atrapados en los símbolos del lenguaje, somos prisioneros de sus redes. Sin embargo, esto no es una queja. Aunque se empiece por señalar los límites y la coerción que el lenguaje ejerce sobre las posibilidades de nuestro pensar, esta coerción resulta favorable por razones estéticas. Para Nietzsche el mundo sólo se justifica como obra de arte, pero no existe arte o realidad sino es sacando partido a las limitaciones dadas, no sólo aceptándolas, sino incluso agravándolas, “Bailar en cadenas” nos dice en un aforismo de *El caminante y su sombra*.

Según Nietzsche, vivimos en una ilusión permanente, cada símbolo del lenguaje con el que construimos nuestro mundo humano, *demasiado humano*, es un prejuicio, una ilusión, un modo de ver. Los filósofos desde Sócrates han tomado demasiado a la letra las expresiones del lenguaje y han erigido en conceptos soberanos, como ley de toda realidad, lo que les ofrecía su propia lengua, organizaban la estructura de la realidad acorde a la estructura gramatical del lenguaje en el que pensaban. Afirma Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*:

[...] justo allí donde existe un parentesco lingüístico resulta imposible en absoluto evitar que, en virtud de la común filosofía de la gramática —quiero decir, en virtud del dominio y la dominación inconscientes ejercidos por funciones gramaticales idénticas—, todo se halle dispuesto de antemano para un desarrollo y sucesión homogéneos de los sistemas filosóficos.

Existe una supremacía de la retórica y la metáfora como pulsión creativa del lenguaje. Desde esta perspectiva retórica, la interrelación entre gramática, lógica y metafísica constituye uno de los mayores obstáculos para desmontar la red lingüística que asfixia y coarta la libertad de pensamiento y expresión, Leemos en *El crepúsculo de los dioses*: “La 'razón' en el lenguaje, ¡oh, que vieja hembra engañadora! Temo que no vamos a desembarazarnos de dios porque continuamos creyendo en la gramática”. Es

decir, para vivir y afirmar la vida necesitamos del arte en cada momento, sólo la fuerza artística nos permite eludir la arbitrariedad y rigidez imponente de la gramática, los conceptos y la lógica: Se lee en *Philosophenbuch*: “existen dos tipos de fuerza artística; la fuerza productora de imágenes y la selectora de las mismas”, la retórica juega con ambas y las potencia a través de sus tropos y figuras.

Para Nietzsche, metaforizar es una actividad artística y creativa, ejercida por el sujeto mediante el lenguaje y sus formas retóricas. Tanto es así que la metáfora es capaz de construir un mundo nuevo, de fundar la realidad y redescubrirla, pero sobre todo de liberar el instinto metafórico y artístico del ser humano que permite la creatividad. Las formas retóricas liberan al ser humano para jugar con las perspectivas y las imágenes en el arte, el mito y la literatura, devaluadas por la voluntad nihilista y decadente del espíritu científico.

En este sentido, el carácter originalmente artístico y poético del lenguaje humano, precede a la formación lógica del concepto. La lógica queda reducida a un intento de captar el mundo real según un esquema limitado inventado por nosotros, un intento de estructurar el mundo de tal forma que sea más predecible, más adecuado a nuestros intereses y, por tanto, más calculable y controlable. El pensamiento lógico categoriza, objetiva y generaliza, porque deduce de un mero signo-señal, la esencia completa de las cosas. Es el resultado de un proceso de simplificación, de abstracción, que totaliza una parte por el todo y trabaja como una sinécdoque.

La fuerza crítica y la manera radicalmente metafórica con la que Nietzsche considera el lenguaje, son el resultado de una tradición filológica y una concepción retórica contraria al espíritu científicista y lógico que dominó el panorama europeo desde el siglo XVII. El enfoque filosófico de Nietzsche está más cerca del arte que de la ciencia, aunque muchas de sus posiciones son una crítica radical a la visión científica del mundo y la inconsciencia de su propia retórica. Para Nietzsche existe una imposibilidad de los científicos para objetivar críticamente sus prácticas discursivas, sus juegos de lenguaje y reconocer el carácter metafórico de sus modelos, teorías e interpretaciones.

En este planteamiento, la primacía de la retórica y sus figuras ornamentales sobre las formas lógicas es evidente. La retórica abre nuevas posibilidades a la vida y el

lenguaje, mientras que la lógica (argumental o formal) nos limita a formas fijas, rígidas, igualmente artificiales. La retórica, en el sentido original de esta expresión, ve en sus figuras y metáforas modos flexibles de conocer e interpretar, la lógica las petrifica en esquemas de razonamiento o las excluye como formas no válidas de interpretación. La lógica más originaria se manifiesta en la gramática, por ello las formas retóricas transgreden, trastocan, alteran, invierten, funden, desplazan, en fin, juegan con la gramática. Leemos en *Philosophenbuch*: “Todas las figuras retóricas (es decir, la esencia del lenguaje) son razonamientos lógicos falsos. ¡Con ellos comienza la razón!” El hombre estructura el mundo a su medida, o mejor, a la medida de sus propias metáforas, conceptos y lenguajes. Se lee en *Escritos sobre retórica*: “El hombre como medida de todas las cosas es también la idea de la ciencia. Toda ley natural es en última instancia una suma de relaciones antropomórficas”. Todos los juicios de valor, estéticos, éticos, jurídicos, metafísicos, son indemostrables. El hecho que un discurso indemostrable tenga todavía un valor, en general mayor que una proposición científica, se funda en el valor simbólico y artístico de dicho discurso, es decir, en su belleza y en su capacidad de suscitar la imitación o lograr la adhesión a un paradigma. Un discurso tiene su función comunicativa en cuanto es capaz de hacernos sentir, hacernos querer, hacernos valorar e interpretar de cierta forma el mundo. El discurso retórico existe como obra de arte y símbolo de la cultura, aún cuando no haya podido demostrarse como construcción lógica o científica.

En estos escritos sobre la retórica, Nietzsche intenta reivindicar la retórica frente al cientificismo positivista que impone su racionalidad instrumental, deseosa de controlar y dominar el mundo. Propone a la retórica como paradigma epistemológico para comprender la función del lenguaje en la estructuración de la realidad. El redescubrimiento del valor estético y artístico del lenguaje, su carácter retórico y metafórico, y sobre todo su fuerza y poder para influir sobre los otros y sobre nuestra concepción del hombre y el mundo, hacen de la retórica la vía estratégica para la búsqueda de una transformación radical en la filosofía y el pensamiento occidental.

XI

La entrada de la poesía en el ámbito de la reflexión filosófica —dice Romero de Solís—⁵³ implica la entrada de la luz en lo oscuro de uno mismo, conectando la reflexión con la vivencia, el pensamiento con el sentido, la razón con la fantasía, la idea con el goce y el cuerpo con el espíritu, aunque sea simplemente alentando una rivalidad entre la actividad conceptual y la imaginación. Tampoco hay que olvidar la advertencia kantiana de que una idea estética no puede llegar a ser conocimiento, porque es una intuición (de la imaginación), para la cual nunca se puede encontrar un concepto adecuado (como del mismo modo una idea de la razón no pueda llegar a ser un conocimiento, porque encierra un concepto de lo suprasensible, al que no se puede dar nunca una intuición que se acomode con él).

Cuando la reflexión no puede pronunciarse acerca de lo indecible, no ha de invocar el silencio como respuesta única. Lo indecible también puede expresarse en la cercanía de las formas artísticas —en la poética—, perdiendo esta reflexión, cada vez que se vincula poéticamente, validez científica y rigor, pero ganando, finalmente, en su batalla conceptual, porque recurre al lenguaje indirecto, al símbolo y a la metáfora, al lenguaje literario (frente al lenguaje abstracto). Por medio de la metáfora podemos intuir el alma o espíritu —del que habla Kant en la *Crítica del juicio*—, el principio vivificante que protagoniza la imaginación en su encuentro con la idea y que obliga al pensamiento conceptual a pensar más (el símbolo —dice Kant— da que pensar), y es, ahora, una vez que entra la verticalidad de la idea, cuando la metáfora accede a lo que dice la forma simbólica, porque la imagen ha sido intelectualizada y conecta inmediatamente con la expansión imaginativa y con la profundidad que la razón puede proporcionarle.

La filosofía tiene que ser afirmadora de la imaginación, pues ha de catapultar el pensamiento, la idea del hombre, sociedad y mundo hacia los más ricos ideales de cultura. Cuando, por el contrario, ha rechazado la imaginación, se ha vuelto turbia, pesada, escolástica, ramplona y fragmentadora de la ortodoxia intolerante o de las más perversas manipulaciones ideológicas. Hegel pensaba que la filosofía había nacido en

⁵³ Romero de Solís, Diego, *Poiesis*, Madrid, 1981, p. 249 a 251.

Grecia, porque también allí había nacido la libertad, y que sin esta no era posible la actividad filosófica. Pero la libertad es el reino de la imaginación, y crece en la medida que lo hace también la imaginación. La actividad filosófica —en tanto garantía de la libertad y de la imaginación— podría tal vez fundamentarse como libre actividad creadora, como arte —filosofía artística, el filósofo artista—, como podría incluso, pero sin quedar reducida al nombre positivo de una actividad artística concreta —ni tampoco a una ciencia concreta—, sino más bien negadora de cualquier nombre y suscitadora de todos, en tanto amor a la sabiduría.

La poesía es semejante a la filosofía —escribía Whitehead—, y ambas intentan expresar ese buen sentido último que llamamos civilización. La poesía se alía con la métrica, la filosofía con el modelo matemático. El habla poética parece intentar, al menos, la expresión de lo inefable (de su erótica) que para la racionalidad positiva y el absoluto conceptual son intrascendentes.

La poesía —en cuanto símbolo— señala el sentimiento oceánico de la felicidad y como lenguaje andrógino pretende decir más, y recurre a la metáfora, a la metáfora viva —dice Ricoeur— no solo porque vivifica un lenguaje constituido, sino porque inscribe el impulso de la imaginación en un pensar más a nivel de concepto, experimentando en lo más interior el viejo principio de la analogía —para ir más allá del signo, del artificio lógico—, y se acoge al abrazo astuto de Eros y al sentido trascendente de la sensibilidad religiosa y a la simbólica de las palabras. Aquí la dialéctica sustituye a lo lógico para revelar el sentido oculto de la vida, la paradoja de su interioridad. Eros, una vez más, lleva la ambigüedad poética a la expresión fundamental sobre las cosas: el sujeto intuye la unidad de la naturaleza y puede lograr la inmersión en el torrente de las fuerzas vitales (la *contractio mentis*⁵⁴ de Giordano Bruno). El recuerdo del ser brota en el lenguaje poético y permanece en el inmenso edificio de la memoria histórica, siendo la imaginación la que irrumpe desde el pasado en búsqueda concreta y directa de la fantasía, en la lucha entre el concepto y la imagen.

⁵⁴ *Contractio mentis* = falta de juicio.

XII

Ejemplifiquemos en un poema nuestro, qué es la imagen poética por antonomasia: la metáfora.

Homenaje a la metáfora

Fuerza versátil de atracción irresistible
sentido que da sentido a los sentidos
aprehensora del mundo en mil variables:
Doña Imaginación irrespeta al propio Anteros

De entre sus libérrimas travesuras:

la metáfora es un cruce entre las cosas
el atisbo de una mutua ontología
descubridora de hermandades entre extraños
iniciática versión de analogías

hace visible la genética invisible
nostálgica raíz de seres plurales
cuántica imagen de un algo unitario
caleidoscopio vital de la poesía

híbrida visión del diálogo atento
enganche de formas y ocultas esencias
quimera encarnada de un tímido actor
inagotable disfraz de un ente cualquiera

sagaz imán entre la ciencia y la creencia
gran maestra de la política como arte
semántico reloj donde coinciden
horero y minuterero en un segundo

como miembros del club de la alegoría
las metáforas realizan una obra social:
enseñan a leer a los cuadrados
con el alfabeto helicoidal de la utopía⁵⁵

Estas estrofas comienzan evocando a la imaginación, la misma que es personificada como Señora del sentido de la vida. Es que cada quien da a su existencia la dirección que previamente imagina, esto es, según la utopía y ucronía a la que pretenda aproximarse. La imaginación tiene un poder tal que es una fuerza centrípeta,

⁵⁵ Costales F., Francisco, *Estancia vital de la penumbra*, Quito, El Ángel Editor, 2006, pp. 67, 68.

pues atrae y combina seres y cosas que naturalmente parecería imposible de asemejarse. Anteros —al contrario de Eros— evita esas composiciones de seres y cosas desemejantes. Eros, su hermano facilita la concepción entre semejantes. Pero la imaginación flexibiliza el mestizaje de los elementos de la diversidad del mundo.

Apliquemos el método aristotélico de plantear una metáfora por analogía con tales elementos: la metáfora (a) es a Eros (b) como el concepto (c) es a Anteros (d). La metáfora es capaz de buscar y encontrar semejanzas entre estructuras del pensamiento aparentemente cerradas. En la metáfora se identifican las cosas esencialmente diferentes.

Así pues, una de las muy libres travesuras de la Imaginación es metaforizar o comparar. Explicamos, entonces, varias metáforas —presentadas en este poema— acerca de lo que es la metáfora: confluencia entre las cosas; traza de una común seidad (entre tales cosas); reveladora de fraternidades entre ellas; iluminadora traducción de similitudes. En fin, el resto del poema es una lista de esa comparación tácita de una idea con otra, en virtud de la relación de semejanza que hay entre las dos, explica el uno por el otro, es decir, que la metáfora es parecida a esto o aquello. La metáfora es la idea significada. Así: la metáfora es *caleidoscopio vital de la poesía*. ¿Qué es un caleidoscopio? (Del gr. καλός, bello, εἶδος, imagen, y -scopio). Según el Diccionario de la Real Academia de la lengua española, “es un tubo ennegrecido interiormente, que encierra dos o tres espejos inclinados y en un extremo dos láminas de vidrio, entre las cuales hay varios objetos de forma irregular, cuyas imágenes se ven multiplicadas simétricamente al ir volteando el tubo, a la vez que se mira por el extremo opuesto”. En general, es una imagen —o varias— de formas bellas, diversas y cambiantes que da contenido a la poesía —pues el ritmo le da la geometría, el cuerpo o la apariencia física—. La metáfora es imagen⁵⁶ (visual, auditiva, táctil) traducida a palabras. Y como

⁵⁶ Las imágenes son reproducciones mentales de las cosas percibidas de la realidad. Esta facultad de pensar imágenes, alterarlas y crearlas, explica todas las formas del lenguaje y pensamiento figurado que conocemos como imágenes literarias: metáfora, símil, metonimia, sinécdoque, etc. Las imágenes constituyen experiencias originales, representaciones especialmente creadas para transmitir una impresión o sentimiento específico de manera que toman por sorpresa al sujeto que las recibe, y le descubren una manera inesperada y sugerente de comunicarle algo con el matiz y el carácter que el autor ha querido imprimirle.

Mariposa de luz, / la belleza se va cuando yo llego / a su rosa. / Corro, ciego, tras ella... / La medio cojo aquí y allá... / ¡Sólo queda en mi mano / la forma de su huída! (Juan Ramón Jiménez. Español (1881-1958).

casi toda traducción es inexacta, la metáfora y sus interpretaciones varían como caleidoscopio. La metáfora, en poesía es, esencialmente, comparación de semejanzas y estas hay que trasladarlas al lenguaje verbal, no obstante todo arte es metafórico según su propio lenguaje. Así: la pintura y la escultura usarán imágenes visuales; la música, imágenes auditivas; la escultura, imágenes visuales y táctiles; el arte culinario, imágenes olfativas y gustativas. Todas estas sensaciones pueden decir una cosa por otra en virtud de la comparación. También hay imágenes del mundo sensible que pueden ser metáforas de seres o entidades no sensoriales sino abstractas.

Volvamos al poema: La metáfora es un *semántico reloj donde coinciden / horero y minuterero en un segundo*. “Esto es aquello”, dice Paz como reduciendo a una fórmula el proceso metafórico. Precisamente, en un instante —como es un segundo—, al leer, decir o escuchar una metáfora nos damos cuenta, tomamos conciencia de la coincidencia de dos tiempos de ritmo disímil (horero y minuterero). En ese instante se pierden las diferencias y se confunden las tres manecillas del reloj (horero, minuterero, segundero) del mismo modo que descubrimos las semejanzas entre las cosas objeto de comparación o metaforización.

Si la alegoría es un sistema de metáforas⁵⁷, mi poema es una alegoría porque guarda una unidad temática —metáfora— alrededor de la cual se metaforiza —las distintas comparaciones que hago respecto de la misma metáfora y de su relación con su madre: la Imaginación—. ¿Cuál es la obra social que realizan las metáforas?: romper los esquemas conceptuales que son reductores de significados para que estos se abran a la comprensión de otros a los que puede accederse en niveles ilimitados o difíciles de trazar fronteras —espirales— y de contenidos *Infra-rationales* (sensaciones, emociones) o *supra-rationales* (sentimientos más nobles, intuiciones espirituales).

En suma, hacer poesía es un camino que va de la imaginación a la imagen —frecuentemente simbólica—; de la imagen a la metáfora —y al símil—; la imagen es

Juan Ramón Jiménez ha llamado *mariposa de luz* a la belleza, significando su condición inasible (que no se puede coger, propia de lo intangible o intocable) como cosa abstracta; queda la rosa bella, objetiva y tangible, tocable, pero la belleza pura se escapa a todo esfuerzo por tenerla en la mano.

Este tropo nos obliga a representarnos mentalmente algo: una mariposa que huye, no una mariposa cualquiera, sino especialmente clara y brillante y más bien como una mancha luminosa que como un pequeño insecto preciso y corpóreo.

<http://www.monografias.com/trabajos44/apreciacion-literaria/apreciacion-literaria2.shtml>

⁵⁷ Como el relato de la caverna platónica: la ignorancia son las sombras; el fuego es la inteligencia; la salida de la caverna es la sabiduría; el desencadenado es el filósofo, etc.

portadora de mil y un metáforas; y desde estas se abre un postigo a las regiones misteriosas del Ser que, a la vez, usa como llave hacia la conciencia, precisamente la metáfora y la imagen poética, que no son sino el lenguaje propio del Ser.