

IMAGEN Y METAFORA EN LA POESIA DE VANGUARDIA *

P O R

GUILLERMO DE TORRE

I

«La mayor virtud de todas es ser un maestro de la metáfora. Es la única cosa que no puede aprenderse de los demás; es también el sello de un genio original porque una buena metáfora implica la percepción intuitiva de la similitud entre cosas desemejantes.» Así escribía Aristóteles en su *Retórica*. Y Marcel Proust (en el prólogo a *Tendres Stocks*, de Paul Morand): «Solamente la metáfora puede dar una especie de eternidad al estilo.»

En el largo espacio de veintitrés siglos, que media entre una y otra apología de la metáfora, la cosecha de definiciones y pareceres sobre la misma tampoco sería breve, si bien no muy variada. El punto esencial, la distinción entre metáfora e imagen ya está también en Aristóteles: «Cuando Homero escribe a propósito de Aquiles: 'Se abalanzó como un león', hay imagen; cuando escribe: 'el león Aquiles se abalanzó', hay metáfora.» Luego originariamente todo parece estribar en la utilización o supresión del puente de enlace («como», «igual a»), y ya en esta denominación hay una metáfora. Desaparecido tal nexo, la comparación se hace identidad, es decir, metáfora («transporte, traslado», etimológicamente). En un grado anterior, la imagen (*imago*) equivale simplemente a «retrato», «representación». En cambio, la metáfora implica traslado de las cualidades de un sujeto u objeto a otro, lo que significa una transferencia o transformación; en último término, más ambiciosa y modernamente: creación. Y a la vez supone un salto sobre el vacío de lo sobrentendido. Por eso, un teórico del tiempo de las vanguardias (1) pudo escribir: «La metáfora es el eje de la inducción. Es un teorema en el cual se salta, sin intermediario, des-

* El presente ensayo data, en su mayor parte, de hace más de cuarenta años. Constituyó un capítulo de mis *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), suprimido luego en la reelaboración ampliadísima y definitiva: *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965). En la versión actual se interpolan algunas páginas nuevas, tanto como se eliminan otras anteriores.

(1) JEAN EPSTEIN: *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*. París, 1921.

de la hipótesis a la conclusión.» Agrega luego que los términos medios de la deducción quedan suprimidos, la analogía anula la distancia y las especies y la demostración no llega a realizarse, puesto que la metáfora lleva en sí su evidencia.

Para Cicerón (*De Oratore*, III), la metáfora es un medio de sensibilización, ya que a través de ella nuestro ojo interior llega a ver más claramente las cosas. Tudor Vianu (2) añade que la metáfora habla principalmente a nuestros ojos, permitiéndonos ver cosas que por su naturaleza no pueden ser contempladas. Aún más, sostiene que la metáfora es poesía en sí misma. Y citando a E. Elster (*Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II, 1911), sostiene que «sin apercepción metafórica, la poesía cesa de ser poesía».

«En el caso de los poetas modernos, la metáfora —escribe Jean Epstein— es un modo de comprensión, o más bien de abarcamiento, dinámica. 'No describe una cosa inmóvil o solitaria, sino la relación entre dos ideas, que tan pronto se atraen como se repelen, se juntan o se disocian.' La metáfora es variable, es momentánea, pero a pesar de su instantaneidad móvil, debe estampar con un viro-fijador permanente la imagen trémula. Como el mismo poema, es también elíptica, suprime las explicaciones intermediarias, quiebra las transiciones.»

II

Como contraste, volvamos ahora a Aristóteles: «Es menester que una metáfora (nueva) responda a una metáfora correlativa; que afecte a los dos términos de la correlación y se aplique a objetos de la misma naturaleza. Si, por ejemplo, la copa es el escudo de Dionysio, con la misma razón podrá decirse que el escudo es la copa de Ares.»

Mas sucede que el lector contemporáneo, por regla general, ha venido ateniéndose —intuitivamente— a la norma aristotélica más que a la epsteniana... Lógicamente, puesto que si los gustos del lector medio han mudado poco, menos mudaron aún los pareceres de preceptistas y retóricos. El lector moderno debe habituarse a cazar rápidamente, con ojos de arquero célere, las imágenes-corzas que rayan cinemáticamente el paisaje mental. Que hoy no se lean, que apenas existan, eso no es una razón para que dejen de influir, al menos hereditariamente.

En la mayoría de los casos, la exclusión de datos intermediarios, de escalas de graduación, desorienta al no habituado y le obliga a eje-

(2) *Los problemas de la metáfora*. Eudeba, Buenos Aires, 1967.

cutar mentalmente una reconstrucción aproximada para desentrañar el sentido y poder saltar luego de una vez todas las estaciones del trayecto.

La mayor parte de las metáforas son de aproximación o de «deformación por exceso» y poseen un relieve visual fotogénico. De ahí que también asuman, en ocasiones, una deformación antifotográfica, y en otras, un rasgo envolvente caricatural, muy en armonía con el humorismo elíptico y la risa fragmentada que atraviesa gran parte de la nueva poesía. El impulso de la metáfora nueva suprime las fronteras de los conceptos y amplía su facultad de sugerencia en una longitud imprevista. «La metáfora no expresa ya —como escribe Jean Epstein— las relaciones estables, sino, al contrario, un nexo inestable, momentáneo, un segundo de movimiento intelectual, un choque, una circunstancia, una conflagración. Lo real se burla de lo inverosímil y jamás se fija para inmovilizar un retrato.»

III

Si tomamos como punto de partida, en la descendencia aristotélica, los coloquios del Pinciano con don Enrique de Villena, en la *Philosophia antiqua poetica* (1956) del primero (3), veremos que, al tratar de los tropos se limita a definir la metáfora como «traspaso de un vocablo para significar otra cosa diferente de aquella a que fue inventada», limitando de esta suerte su área imaginativa.

En el siglo XVIII, don Antonio de Capmany y Montpalau (*Filosofía de la elocuencia*, 1777) continúa sumisamente a Aristóteles —o de modo más particular, como había hecho el Pinciano, a los italianos Robortelli, Castelvetro y Fracastoro—, pero apenas agrega otra cosa que amonestaciones contra las metáforas «viciosas»; entiende por tales, entre otras, «las que se toman de objetos opuestos o términos incoherentes de comparación». «¿Cómo entender que el 'áspid de metal' es el 'arcabuz'?» Luego a pesar de haber afirmado, dos líneas antes, que «la metáfora sirve para hacer en algún modo visible lo invisible y como palpable lo espiritual», el hecho es que la potencia y el radio visual de Capmany y de su tiempo eran muy cortos.

¿Se amplía algo un siglo después con don José Mamerto Gómez Hermosilla y su *Arte de hablar en prosa y verso* (1826)? Sí, en la división y descripción minuciosa de los distintos tropos de dicción, pero también sobre todo en el establecimiento de reglas y limitaciones que

(3) ALFONSO LÓPEZ PINCIANO: *Philosophia antiqua poetica*. Edición de Alfredo Carvallo Picazo, C. S. I. C. Madrid, 1953.

debieron constituir grilletos de presidiarios para sus obligados observantes en las aulas y en los torneos retóricos durante el siglo XIX. La más restrictiva: «no basta que los objetos de donde se toman sean conocidos, nobles y decorosos; es necesario, sobre todo, que la semejanza que haya entre aquel de quien se toman y aquel a quien se aplican sea grande y fácil de descubrir». Con lo cual anula la parte de acertijo que hay fatalmente en toda metáfora.

Así, ésta de Lope de Vega —muy plástica y gongorina, a su pesar— tomada de *La Circe*: «¿Quién primero que vos, por las orillas / de estos arroyos, los dejó afeitados / de blancas y doradas manzanillas, / con el hocico y dientes afilados?» Para Hermosilla, la acción de pacer el caballo en un prado le parece noble; «afeitarlo», innoble...

Avanzando algo más en el tiempo, hasta el último tercio del siglo XIX, y llegando a uno de los últimos preceptistas —o el último notorio, pues la especie parece, y no del todo favorablemente, haberse extinguido en el XX—, a don José Coll y Vehí (*Elementos de Literatura*, 1878), ya encontramos menos limitaciones del área posible de la metáfora. Sin embargo, insiste en que los tropos de dicción (concretamente la metáfora, pues de sus hermanitas menores, la sinécdoque y la metonimia, ya casi nadie se acuerda —y menos aún de la catacrisis, la metalepsis y la silepsis— aun practicándolas, como Monsieur Jourdain) deben ser «necesarios», si bien no deja de aceptar —recordando una frase de Cicerón— que también pueden ser atuendos de lujo. Ahora bien, no abandona nunca el supuesto de que en la comparación, tanto por similitud como por disimilitud, la distancia entre los dos términos debe ser fácilmente franqueable por todos los lectores, aunque no tengan los pies de Aquiles ni el talón de Mercurio.

IV

Hubo de pasar bastante agua retórica —o de légamo antirretórico, si se quiere— bajo los puentes de la literatura para que ya en el período que nos importa estudiar, el de las vanguardias, se abrieran otros horizontes y la metáfora adquiriese la preponderancia que entonces asumió: por ejemplo, citemos a Pierre Reverdy.

Este poeta, en un ensayo teórico, «L'Image» (4), escribe: «La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas.» Y añade: «Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte y poseerá

(4) *Nord-Sud*. París, marzo, 1918.

más potencia emotiva y más realidad poética.» Frase la anterior que, pese a su sencillez de intenciones, han citado muchas veces como trascendental André Breton y los suyos. Mayor significado, con todo, podría asumir una declaración como ésta: «En el momento en que las palabras se desprenden de su significación literal es cuando asumen en el espíritu un valor poético. Y en este momento puede colocárselas libremente en la realidad poética.»

Por los mismos años todos empiezan a exaltar la imagen, no ya simple o comparativa, sino duple, triple, múltiple, de modo que las posibilidades de sugestión o metamorfosis de las cosas parecen ilimitadas. Escribe Gerardo Diego (5): «La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. El creador de imágenes (poeta, creador, niño-Dios) empieza a crear por el placer de crear. No describe, construye. No evoca, sugiere. Su obra apartada va aspirando a su propia independencia, a la finalidad de sí misma. La imagen múltiple no explica nada y es la poesía en el más puro sentido de la palabra.»

V

Por escalas de depuración ascendente—escribía yo entonces, a mi vez—el poeta llega a obtener la purificación total de la imagen que, por decirlo así, se liberta de todo nexo terrestre y aspira a moverse en un plano hiperspacial. Ahora bien—agregaba yo—, esta exaltación desmesurada del valor de la imagen ha llevado a sus cultivadores a una gran limitación y a una agobiante monotonía que sólo termina en un callejón sin salida. Los ultraístas incurrieron en el error de considerar como único y exclusivo elemento del poema moderno la imagen y la metáfora, cuando éstas no deben pasar de ser un elemento auxiliar, aunque fundamental, unido a la descripción transformadora indirecta: todo ello sustentado por la nueva arquitectura del poema con desarrollo, no reducido sistemáticamente a una simple superposición de visiones fragmentadas. Si en un principio algunos creyeron lo contrario, obstinados en una unilateralidad creacionista, no faltaron tampoco voces vigilantes que advirtieron el peligro. Así, Jorge Luis Borges: «Creo que se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes. El creacionismo puro que tal cosa predica es una jaula: una cacería de la 'phrase à effet', de la ingeniosidad, que es el mayor peligro para escritores de raza española como nosotros.» También otro compañero del primer momento ultraísta, Eugenio Montes, explicaba: «... Habíamos llegado a retorcernos en un verdadero empa-

(5) *Cervantes*. Madrid, octubre, 1919.

cho de imágenes y metáforas. Incurríamos en la monotonía y en la sistematización. Lo que corresponde es combinarlos con la descripción y el humor...» Y Emile Malespine escribía: «En el movimiento moderno la imagen a ultranza ha sido una etapa. No podía ser más que esto. Repetida se transforma en un truco: hay que desconfiar del procedimiento, de la imagen-truco.»

Ahora bien, la metáfora ha existido siempre. La novedad estriba en que modernamente no se procede por «comparación», sino por «deformación», según señala Epstein. Se dejan de lado las medidas exactas; inclusive se llega a la caricatura. Y, sobre todo, sucede que a partir de cierto momento la metáfora se convierte en un absoluto, dañoso o limitativo como todo lo absorbente. Con razón, por tanto, pocos años después, sin menoscabo de lo conquistado, podría escribir Jules Supervielle: «Hemos vivido bajo un verdadero bombardeo de metáforas.»

VI

«En el estado actual de las lenguas europeas—escribía Remy de Gourmont (6)—, casi todas las palabras son metáforas. Muchas permanecen invisibles aun a los ojos penetrantes; otras se dejan descubrir, ofreciendo fácilmente su imagen a quien desea contemplarla. Actos, animales, plantas, llevan nombres cuya significación no les fue destinada primitivamente... Adviértese en ello una especie de necesidad psicológica, con frecuencia inexplicable, o que no quisiéramos explicar, para mantener su carácter necesario, es decir, de misterio.» Repárese en la ambigüedad final: la necesidad identificada con el enigma; no es otro el salto que ha dado la metáfora desde los tiempos aristotélicos a los modernos.

Es también la distinción que va de la ciencia a la poesía, con una diferencia capital, señalada por Ortega (7): «La poesía es metáfora; la ciencia usa de ella nada más; también podría decirse nada menos.» Por eso, dotándola de un vuelo más ancho que el usual, puede afirmar que «la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia intelectual», y definirle como «un suplemento a nuestro brazo intelectual; representa en lógica la caña de pescar o el fusil». La diferencia está en que la metáfora ejerce en la ciencia un oficio suplente, mientras que en poesía es constituyente. Pero en resumen, «la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que

(6) *Esthétique de la langue française: Pages choisies*. Mercure, 1922.

(7) «Las dos grandes metáforas», en *El Espectador*, IV (1925).

en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales en la exploración científica». Algún tiempo después el mismo Ortega, en un capítulo memorable sobre Góngora (8), insistía en semejantes puntos de vista: «La poesía es eufemismo—eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que nuestra mente las tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre—. La nueva denominación lo recrea mágicamente, lo repristina y virginiza.» Todo ello viene a exaltar el poder taumatúrgico de la imagen y la metáfora.

VII

Detengámonos ahora en las variaciones de sentido que engendran las metáforas menos comunes, las invisibles. Sucede, en efecto, que al rodar de los días, en la alquimia del lenguaje literario, las palabras han ido superponiendo sobre su capa primitiva y su acepción genuina distintos significados y nuevos matices. Hasta el punto de que—según Jean Paulhan (9)—las palabras no son signos, sólo son metáforas enfiadas. Y es que en muchas ocasiones la metáfora reinventada, descubierta de nuevo casualmente, viene a reanudar el sentido pristino de la palabra. Véase el ejemplo que nos cita Paulhan: «Un profesor se asombra de que Jules Renard escriba: ‘ella agita sus cortos brazos de serpiente...’ Mas la lengua latina, de una audacia gemela, llama ‘lézard’, ‘lacertus’ al brazo musculoso, porque el temblor de los músculos bajo la piel puede compararse con un reptil que se desliza».

En nuestro mismo lenguaje vulgar, las locuciones más usuales son metáforas («abordar» una cuestión, «abrigar» una esperanza, etc.), si bien hayan perdido toda eficacia sugestiva y pasen inadvertidas. «Aunque sucumbamos al habla usadera (he escrito en otro lugar) nos manejamos cotidianamente, sobre todo en el habla afectiva, con palabras que son designaciones, con frases transpuestas. Cuando no vigilamos mentalmente nuestra habla, cuando nos dejamos llevar por la corriente tradicional del idioma, por los refranes y las frases hechas, cuando nos creemos rebajados al más llano prosaísmo, sucede paradójicamente que poetizamos a mansalva» (10).

Mas curiosamente, ciertas expresiones exóticas, que traducidas a nuestros idiomas occidentales son consideradas como metáforas sor-

(8) «Góngora 1627-1927», en *Espíritu de la letra*. Madrid, 1927.

(9) *Jacob Cow le pirate. ou si les mots sont des signes*. París, 1921.

(10) «Reconocimiento crítico de César Vallejo», en *mis Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Losada, Buenos Aires, 1963.

prendentes, no pasan de ser locuciones usuales en sus medios originarios. Citemos de nuevo, en apoyo, un sutil ejemplo de Paulhan: «Al saber que los kikuyus llaman a la vía láctea 'liana del cielo' y a la alegría 'claro de luna del corazón', uno se asombra y desea vivir en aquel país. Pero el kikuyu civilizado se emocionó al saber que su 'liana' era nuestra 'vía láctea', tomando esta última por una imagen». Arranca esto de que nosotros no percibimos las palabras aislada y abstractamente, sino corporeizadas, acompañadas del símbolo que representan o del objeto que encarnan, y de acuerdo con el previo sentido que de ellas habíamos formado. Mas ocurre también que la palabra nueva puede envolver una idea antigua, y ser origen de una sensación desconocida. («Yo no había tenido nunca el 'cafard', dijo antes de conocer esta palabra», *Jacob-Cow.*)

La metáfora varía con los climas, no las versiones extranjeras y los filtros de las traducciones, sin riesgo de invertir su sentido. Se esconde entre las mallas de las palabras. Cambia de rostro en las épocas literarias fundamentales. Durante mucho tiempo, el Occidente ha estado supeditado a la vieja imaginería oriental, sin saber acaso—escribe Paulhan—que la mayor parte de los poemas exóticos que nos parecían más ricamente dotados de imágenes se encontraban formados por una acumulación de lugares comunes y de proverbios: ya sean los «hain-teny» malgachos o los «che-king» chinos. En la preciosa serie de delicados poemas «hain-teny-Merinas» de Madagascar, que ha recopilado y traducido el mismo crítico (11) y que constituyen—en unión de los «kai-kais» recogidos por Couchoud P. L. (*Sages et poètes d'Asie*)—, el punto de partida, en la lírica vanguardista, dotada de una tendencia a asimilarse ciertos módulos de expresión, de frescura y de agudeza orientales, puede evidenciarse el anterior aserto. Paralela e inversamente, la abundancia de elementos, imágenes y metáforas que se desprenden del simple contraste de los motivos vitales y maquinísticos modernos pudiera llegar a constituir un repertorio de imaginería occidental autóctona—que no sería tan fácil de ver traducido recíprocamente en una serie de lugares comunes asiáticos.

VIII

La preeminencia otorgada a este elemento habría de influir visiblemente en buena parte de la poesía inmediatamente posterior. «La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas», escribió en 1925 José Ortega y Gasset. No alcanzaría tal cima, pero ello no hace sino

(11) *La Vie des Lettres*, vol. II. París, octubre 1920.

subrayar la grandeza y la imposibilidad del intento; tampoco anula otras afirmaciones estampadas en *La deshumanización del arte*. Por ejemplo: «La metáfora es probablemente la potencia más fuerte que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia...». Y más adelante, equiparando la actitud del hombre primitivo que rehúye nombrar las cosas sobre las que ha recaído *tabú*, afirmaba: «La metáfora escamotea un objeto enmarcándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades».

Señala análogamente Werner, en su libro *Die Ursprünge der Metaphor* (citado por Hedurg Konrad en *Etude sur la métaphore*, París, 1958), el parentesco de la «verdadera» metáfora con el *tabú* y prueba que el *tabú* es en los pueblos primitivos la causa intrínseca de la creación de estas figuras.

En tanto que para Cicerón (nos recuerda Tudor Vianu) la metáfora era el producto de algunas operaciones lógicas, para Vico es el resultado de otra mentalidad diferente de la nuestra, una mentalidad prelógica. De aquí sus conexiones y distinciones respecto al mito, que ha estudiado Ernst Cassirer (*Sprache und Mythos*), quien sostiene que una de las diferencias entre ambas reside en que el mito no conoce la abstracción.

El afán taumatúrgico equivaldría, en último extremo, al deseo de crear un «arte artístico», en el sentido no exactamente de que deba extraer su sustancia de sí mismo, pero sí en el de transfigurar, estilizar, «desrealizar» la realidad.

No se trata de anular ésta, ni de aniquilar los sentimientos humanos más allá del convencional reflejo antiestético, «sentimentalismo» (apelar a él para mover al lector pareciale a Paul Valéry tan obsceno como apelar a la pornografía), sino de decantarla mediante la proyección en lo que Ortega llamaba los ultra-objetos. Y éstos son los que determinan los «sentimientos específicamente estéticos».

IX

Al modo de Paulhan—tan próximo en sus comienzos a los dadaístas y superrealistas—, cuando Jorge Luis Borges, en 1933, descubrió las *Kenningar* (12), sintió que «el ultraísta muerto, cuyo fantasma sigue siempre habitándome, goza con estos juegos». Califica tales *Kenningar*, o menciones enigmáticas de la poesía de Islandia hacia el año 1000,

(12) *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, 1936. *Antiguas literaturas germánicas*. Fondo de Cultura, México, 1951.

como «una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran». Pero ello no le impide recogerlas con moroso deleite.

Anotemos que su descendencia no se extingue; al contrario, reflorece en cada estación de muda. Lo demuestra cualquier somera confrontación de ejemplos entre épocas muy alejadas. Sea, por ejemplo, media docena de muestras de la Edad prosaica:

Casa de los pájaros, casa de los vientos: *el aire*.

Cerdo del oleaje: *la ballena*.

Bosque de la quijada: *la barba*.

Gaviota del odio: *el cuervo*.

Hielo de la pelea: *la espada*.

Sol de las casas: *el fuego*.

Techo de la ballena: *el mar*.

Sangre de los peñascos: *el río*.

Y he aquí ahora una lista de metáforas—deliberadas, más sintéticas, puesto que en los *Kenningar* cada una de ellas tiene diversas variantes—, pertenecientes a un poeta que no en vano los surrealistas exaltaron como predecesor, Saint-Pol Roux (1861-1940) (13).

Comadrón de la luz: *el gallo*.

Cementerio con alas: *vuelo de cuervos*.

Salmodiar el alejandrino de bronce: *son de media noche*.

Cóñac del padre Adán: *el aire puro*.

Amapola sonora: *canto del gallo*.

Hojas de ensalada viva: *las ranas*.

X

¿Cómo definir la metáfora moderna, rebasando todas las acepciones y modelos preceptistas, y delimitando su área ampliadísima de precedentes y sugerencias? Jorge Luis Borges escribió sobre este tema, en el momento de mayor efervescencia ultraísta, un ensayo que, por ser la expresión reveladora de un criterio en múltiples puntos coincidentes con el nuestro, vamos a resumir y parafrasear seguidamente (14): «No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas,

(13) J. ad. VAN BEVER y PAUL LÉAUTAND: *Poètes d'aujourd'hui*. Mercure de France, París.

(14) «La metáfora», *Cosmópolis*. Madrid, noviembre, 1921. Ensayo resumido y corregido en *Alfar*, La Coruña, números 40 y 41. Mayo y junio de 1924.

a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.» Y delatando lo que yo llamo la permutación de equivalentes o analogías, corrobora Borges: «Cuando un geómetra afirma que la luna es una cantidad extensa en las tres dimensiones, su expresión no es menos metafórica que la de Nietzsche cuando prefiere definirla como un gato que anda por los tejados.»

La metáfora, pues, pudiera definirse como la identificación voluntaria, lírica y momentánea de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de suscitar nuevos órdenes de relaciones y emociones en la mente del lector. A continuación, el autor citado intenta una sistematización de las metáforas, atendiendo al órgano humano de que proceden. «Nuestra memoria —dice— es principalmente visual y secundariamente auditiva. Ni lo muscular, ni lo olfatorio, ni lo gustable hallan cabida en el recuerdo. Del pasado sólo conservamos un montón de visiones barajadas y una pluralidad de voces.» Y esto se comprueba con el hecho de que al intentar, por ejemplo, retrotraernos a nuestra infancia, sólo rescatamos entre las sombras oscuras del pasado un haz de recuerdos visuales.

Por ello, la metáfora más fácil y accesible es aquella que se limita a explotar un paralelismo de visibilidades. Y de este orden son las metáforas de antología que pudiéramos espigar en todos los clásicos, especialmente en los latinos. Así, Virgilio escribe: «Las aves remaban con las plumas de sus alas.» Y Horacio: «El viento hizo cabalgaduras por las ondas del mar de Sicilia.» En los españoles, dentro de la cuantiosa y genial cantera de Góngora, es donde podemos extraer los más bellos ejemplos de la índole aludida. Basta adentrarse en la *Soledad* primera.

*Media luna las armas de su frente
Y el sol todos los rayos de su pelo,
Luciente honor del cielo
En campos de zafiro pace estrellas.*

Y en uno de los cantos madrigalescos de *Galatea* plasma análoga visión en estos versos crisográficos:

*Su manto azul de tantos ojos dora
Cuantas el celestial zafiro estrellas.*

Más interesantes y numerosas son aún las metáforas conseguidas mediante la traducción de percepciones acústicas en oculares y viceversa. Y su abolengo, como señala Borges, no es menos clásico. En Quevedo —otro gran precursor de los hallazgos formales—, y en una

de sus graciosas letrillas, encontramos estos versos demostrativos en que apostrofa así a un jilguero:

*Dime cantor ramillete,
Lira de pluma volante,
Silbo alado y elegante,
Voz pintada, canto alado...*

Esta traducción metafórica de las sensaciones auditivas en plásticas o visuales tiene un amplísimo desarrollo en la literatura moderna. Y ha dado origen, en el siglo pasado, a la frondosa teoría de la correspondencia de las artes (15), así llamada y sistematizada por M. A. Chais (16). Su precedente más inmediato es el famoso soneto de Baudelaire titulado «Correspondances» —clave de la estética simbolista— en *Les fleurs du mal*.

*Comme de longs échos qui de loïn se confondent
Dans une tenebreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Mas este cuarteto sólo hace referencia a las sensaciones olfativas, oculares y a su mutua dependencia, sin disponer una extravasación metafórica. Más audazmente, Rimbaud, en su celeberrimo soneto de las vocales: «A noir, E blanc, I rouge, O vert, U bleu» (17), alcanzaba una sistematización lírica personal de la audición coloreada, base de metáforas nuevas, que los Max Nordau (*Entartuns*) y compañeros del anatematizado «fin de siècle», bajo la influencia de Lombroso, ha-

(15) En 1734, el Padre Castel—curioso precursor, en este aspecto, del «Des Esseintes» decadentista—inventó un clavicordio de los colores, destinado a hacer visible los sonidos y a interpretarlos en términos cromáticos. Numerosos son los intentos científicos en tal sentido y pudiera exhumarse copiosa bibliografía. Bástenos citar los trabajos del profesor austriaco Bruhl, a fines del siglo pasado. Y las investigaciones de Francis Galton—*Inquiries into Human Faculty and its Development*—revelando, ya al margen de lo lírico, cierta influencia en la manera de visualizar los sonidos.

(16) «L'instrumentation verbale devant la psychologie», *La Vie des Lettres*, volumen I, julio 1920.

(17) Por su parte, René Ghil modifica así la visión rimbaudiana:

A noir, E blanc, I bleu, O rouge, U jaune.

Y bastantes años después, un olvidado poeta de vanguardia, Nicolás Beauvuin, escribe:

Les sons dansent en couleurs vives:
do rouge
re vert
mi bleu Ho chromophonie
fa blanc infinie
sol jaune
la blanc aussi Notes en litanie
quant au si (tout violet).

bían de estimar como fenómenos patológicos y degenerescentes, ciegos para toda su significación psicológica y estética.

—La teoría de la correspondencia de las artes—propia del período simbolista que sólo por su cualidad de precedente invocamos—no logró grandes renovaciones en la metáfora. Y ha abocado solamente a la «instrumentación verbal», perteneciente al sistema de la «poesía científica» de René Ghil, quien, continuando las investigaciones de Wagner y Helmholtz, ha codificado todas sus derivaciones estéticas en su *Traité du Verbe* (1886) (18).

XI

Si la metáfora ha persistido a través de las épocas más distantes, diríase que su máximo imperio coincide con el de la poesía de vanguardia. Observando su exuberancia, escribe Epstein: «La metáfora ha sido siempre la mitad de la poesía, pero nunca, a no ser por Mallarmé, había sido empleada en cantidades industriales.» Mallarmé, en efecto, metaforiza su congoja barroca en versos de una oscuridad luminosa. Por eso alcanza en el friso de precursores de la nueva generación la máxima altitud de un heroico creador de metáforas.

A la par, por lo que concierne a nuestro idioma, comienza a exaltarse—aun antes de 1927—por los ultraístas la poesía de Góngora. No sin razón empezó a sonar este «raro ingenio sin segundo»—que dijo Cervantes en *La Galatea*—en boca de la nueva generación española. Siempre que se trata de aducir precedentes eximios, estableciendo filiaciones y para contrapesar las influencias extranjeras, los ultraístas invocaron unánimes al autor de las *Soledades* como precursor cierto y remoto de sus pesquisas metafóricas. Ante el asombro de algunos recelosos que creen simplemente tal precedencia un medio para escamotear parentescos más próximos, y el gesto escéptico de otros que anegados en un convencional clasicismo diputan arbitraria o humo-

(18) R. Ghil, partiendo del soneto de las vocales, amplía las transposiciones a los consonantes, los diptongos del verbo y hasta a los instrumentos de música. Así, según él, «las arpas son blancas, los violines azules, y en la plenitud de las ovaciones, los cobres son rojos; las flautas, amarillas, y el órgano, negro».

Todos los simbolistas fueron atenazados por esta preocupación de las audiciones coloreadas. Mallarmé creía que el nombre Emile tenía un color verde-lapislázuli. Bainville decía haber encontrado palabras carmesíes para pintar el color de la rosa. Mas negando estas originalidades y la prioridad de Ghil, el crítico norteamericano Isaac Goldberg nos recuerda que ya Goethe, en su obra sobre el color, *Zur Farben lehre*, dice que Leonardo Hoffman (1876) asignaba colores a los tonos de los diversos instrumentos. El violoncello, por ejemplo, era índigo azul; el violín, azul marino; el oboe, rosa; el clarinete, amarillo, etc., y posteriormente, investigaciones de neurópatas y esteticistas alemanes, han ahondado en estos problemas.

risticamente esta homologación. Mas no: la conexión de don Luis de Góngora y Argote—el poeta de las sinfonías azul y oro, como escribía Gourmont—, el formidable constructor de metáforas en el saturado siglo xvii, con los poetas vanguardistas castellanos es evidente y curiosísima. Góngora, el combatido e incomprendido, al abandonar su primera manera herreriana para entrar verdaderamente—1609: «Panegírico al Duque de Lerma»—en posesión de sí mismo, dando libre expresión a lo más puro e inalienable de su espíritu clarisolar, tan estremecido, empero, por las sierpes barrocas (19).

¿Exageraban los nuevos apologistas de Góngora? Un poco, pero sin exageraciones—léase entusiasmos, movimientos a favor de..., que implica una reacción contra...—no habría cambios ni vitalizaciones, las letras y las artes se estancarían. En 1920, no en un lugar académico, sino en una arquetípica revista de vanguardia (20), un humanista hispanófilo, Zdislas Milner, publica un artículo superiormente atractivo—como su simple título sugiere—: «Góngora et Mallarmé. La connaissance de l'absolu par les mots»; le había antecedido otro de Francis de Miomandre, «Góngora, el Mallarmé» (21). Unese a ello nuestras conversaciones con Alfonso Reyes, quien entonces preparaba con Foulché-Delbosc la edición de Góngora según el manuscrito de Chacón. El insólito paralelismo podrá ser más o menos legítimo (años después Dámaso Alonso (22) se aplicaría a demostrarlo, sacando una conclusión negativa), pero su consecuencia inmediata fue muy importante: logró situar al poeta de las *Soledades* en nuestra atmósfera de preocupaciones poéticas, actualizarle, extrayéndole del purgatorio de tres siglos. Según ya entonces advertíamos, el dudoso paralelismo no suponía en modo alguno una influencia, ya que el autor de *L'après-midi d'un faune* no conoció al de *Polifemo* (ni siquiera en tan mínima parte como Verlaine, quien no obstante citarle, le desconocía, habiéndose detenido en los rudimentos de la gramática castellana)—como advertía, por otra parte, Zdislas Milner.

Su temperamento, sus recursos y sus procedimientos difieren. Tampoco se trata de un parecido fortuito, puramente superficial, de gustos o de temas. Por el contrario, nada más diferente, en cuanto a temperamentos y fondo inspirador, que Góngora y Mallarmé; ni sus procedimientos ni sus recursos son los mismos. «Lo que es idéntico en

(19) Véase sobre este punto una revisión actualizada posterior en el capítulo «Góngora entre dos centenarios» de mi libro: *La difícil universalidad española*. Gredos, Madrid, 1965.

(20) *L'Esprit Nouveau* núm. 3. París, 1920.

(21) *Hispania*. París, 1918; recogido luego en *Le pavillon du mandarin*. Emile-Paul, París, 1921.

(22) *Estudios y ensayos gongorinos*. Gredos, Madrid, 1955, y *El «Polifemo» de Góngora*. Gredos, Madrid, 1960.

ambos es la fuente ideal de la ejecución poética, el estado psicológico del artista, lo consciente y premeditado del esfuerzo, la religión lírica que profesan.» Agregaba Milner que en Góngora «la oscuridad es el resultado de un esfuerzo sabio, no un fin propuesto», y en Mallarmé «el resultado de una evolución interior del artista, una consecuencia del esfuerzo continuo hacia formas de expresión más perfectas». Miomande, por su parte, subraya como rasgo común una especial predilección por ciertos temas; por ejemplo: la cabellera femenina —como en el soneto: «Peinaba al sol Belisa sus cabellos»— y aun por la masculina, como en estos versos del *Polifemo* gongorino:

*Negro el cabello, imitador undoso
de las oscuras aguas del Leteo,
al viento que lo peina proceloso
vuela sin orden, pende sin aseó.*

que pudiera paralelizarse con este primer cuarteto de Mallarmé:

*Les trous des drapeaux méditants
S'exaltent dans notre avenue:
Moi, j'ai ta chevelure nue
Pour enfouir mes yeux contents.*

y aun con este despliegue:

*La chevelure, vol d'un flamme a l'extrême
Occident des désirs pour la tout déployer...*

que prescindiendo de su significación, guiado sólo por las asonancias, los ecos rítmicos y las proyecciones visuales, se me ocurre aproximar a estos versos de Góngora:

*Velero bosque de árboles poblado
que visten hojas de inquieto lino.*

Tienen además ambos poetas un amor común por las flores, las piedras preciosas y los cisnes. Góngora sintetiza todo su «atrezzo» poético en el soneto LXI, que empieza:

*Cual del Ganges marfil o cual de Paro
blanco mármol, cual ébano luciente,
cual ámbar rubio o cual oro fulgente,
cual fina plata o cual cristal tan claro,
cual tan menudo aljófar, cual tan caro
oriental zafir, cual rubí ardiente...*

mientras que Mallarmé trata de fijar sus sueños evanescentes:

*Ses purs ongles très haut débiant leur onyx,
L'angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phoenix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore*

o dirige sus miradas:

*... vers l'Azur,
Vers l'Azur attendri d'octobre pâle et pur*

y combina, dando la pauta a Rubén Darío, las flores y los cisnes:

*Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin,
Et cet divin laurier des âmes exilées*

Mas Góngora le sobrepasa en la abundancia imaginista. Así, en las *Soledades*, donde nos habla de «purpurear la nieve», de las «montañas espumosas» y del «álamo que peina verdes canas», se contiene todo un nuevo vocabulario poético, que posee el más puro carácter que hoy llamaríamos creacionista; del mismo modo que en esta imagen de Mallarmé:

*O miroir,
Eau froide par l'ennui dans tons cadre gèle...*

Al margen de lejanas similitudes, lo que nos atraía en Góngora no era la totalidad de sus poemas largos—arquitectura heroica pero estorbada por el andamiaje mitológico—, sino el chispazo aislado de las imágenes, la musicalidad, la fulguración del verbo, el goce vital que trasunta, el deslumbramiento de las metáforas desprendidas del contexto, que poseen en sí mismas una belleza propia, con sentido expresivo suficiente. Si abriéramos el *Polifemo*, nos retenía, desde la la dedicatoria al conde de Niebla, esmaltada por este verso inmarcesible:

peinar el viento, fatigar la selva

hasta las numerosas metáforas que se encuentran esparcidas a lo largo del poema:

*Arde la juventud y los arados
peinan las tierras...*

o ésta del tiempo estival:

*Salamandra del sol vestido estrellas
latiendo el can del cielo estaba...*

Bajo el estro demiúrgico de Góngora, el Universo se metamorfosea, y a semejanza de lo sucedido en líricos cubistas y ultraístas, los paisajes permutan sus elementos y brillan con un resplandor matinal cósmico. Así, dice Polifemo:

*Pastor soy, mas tan rico de ganados
que los valles impido más vacíos
Los cerros desparezco levantados
y los caudales seco de los ríos.*

.....
*Y en los cielos desde esta roca puedo
escribir mis desdichas con el dedo...*

.....
*Míreme y lucir vi un sol en mi frente
cuando en el cielo un ojo se vela.*

Pero en rigor, con todas estas exaltaciones no pretendemos aludir a una improbable influencia directa de Góngora sobre la generación de vanguardia, sino solamente—entiéndase bien— a su virtud ejemplificante, a su fuerza precursora y, por ende, a una sólida raigambre. Del mismo modo—ya lo escribía Albert Thibaudet—, la influencia de Mallarmé ha sido la de su ejemplo y su anhelo de llevar la poesía al último límite en la dirección de lo absoluto. Y ambos, suscitando movimientos de exploración en lo formal, han hecho variar espiritualmente el modo de plantear el problema lírico.

XII

Como quiera que desconfiamos de toda sistematización—máxime si pretende adornarse con un aparato de aire científico—, no incurriremos en ninguno de sus cepos bajo la forma de divisiones y subdivisiones. Las sensaciones visuales, acústicas, olfativas, las correspondencias, las sinestesias, tanto como los derivados procedimientos verbales o penetraciones entre substantivos, adjetivos, verbos, admiten a veces curiosas catalogaciones y aun confrontaciones, pero de hecho no fijan el rostro decisivo de ningún texto poco sólito, que en un imprevisto esguince escapa a toda malla. Y en el fondo, pese a la sutileza y paciencia con que tales análisis o desmenuzamientos sean ejecutados, siempre producen al lector la impresión de la que Unamuno llamaba «tecniquerías», de cuyo bostezo consiguiente es discreto mantenerse a distancia.

Con todo, he aquí algunas figuras agrupadas según una mínima escala de analogías; ejemplo de transmisión de la sensación visual al terreno auditivo, pudieran ser estos versos:

*La luna nueva
es una vocecita en la tarde*
.....
Las banderas cantaron sus colores

(*Fervor de Buenos Aires*, BORGES.)

Partiendo de sensaciones visuales, su traslado a otros sentidos es más corriente:

Tu boiras goutte à goutte le clair de lune
.....
*Pourtant les soirs au cinéma
j'aurais si bien joué
toute la musique des cheveux*

(*Saisons choisies*, VICENTE HUIDOBRO.)

De excepcional eficacia son también las imágenes obtenidas al transmutar las percepciones estáticas en dinámicas:

*Le soleil s'est engagé sur monocycle
Le stade vibre comme une roue de caoutchouc*

(*Edition du matin*, IVÁN GOLL.)

*En el hall del hotel
las playas pelotaris
jugaban al tennis*

(*Imagen*, GERARDO DIEGO.)

Las calles pasan con olor a desierto entre un friso de negros sentados sobre el cordón de la vereda.

(*Fiesta en Dakar*.)

.....
Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y, cuando están arriba, ponen el lomo para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea.

(«Río de Janeiro», 20 poemas para ser
leídos en el tranvía, O. GIRONDO.)

De pronto, el cerro se levanta perpendicular. Millares de árboles asoman cayendo de curiosidad sobre nosotros.

(Xaimaca, RICARDO GÜIRALDES.)

*Los arcos iris
saltan hípicamente el desierto
.....
Tras la lluvia
nos embiste la montaña
con un cuerno del arco iris*

(Hélices, GUILLERMO DE TORRE.)

Más abundantes quizá son los casos de metagogia: esto es, la atribución a cosas inanimadas de actos, cualidades o propiedades de cosas animadas. Y permítidme que—desafiando toda modestia—empiece citando los ejemplos que más rápidamente vienen a mi memoria, de mi libro *Hélices*:

*Los rascacielos móviles
respiran luminosamente por sus ojos eléctricos.
El horizonte arroja el programa del día.*

(«Pentagrama».)

*En los ríos sonámbulos
ya late el pulso del paisaje.*

(«Inauguración».)

Hay algunas otras metáforas de análogas transposiciones:

*J'ai bâti une maison au milieu de l'Océan
ses fenêtres sont les fleuves qui s'écoulent de mes yeux.*

(Calligrammes, APOLLINAIRE.)

*El mar es una estrella,
la estrella de mil puntas.*

(PEDRO GARFÍAS.)

El día cae de la boca de un pájaro.

(EUGENIO MONTES.)

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

(OLIVERIO GIRONDO.)

Le soir s'attache à mes doigts.

(*Rose de vents*, PHILIPPE SOUPAULT.)

Les gares goutte à goutte s'épuisent.

(*Cinéma*, JEAN EPSTEIN.)

Les yeux sont des kilos que pesent la sensualité des femmes.

(*19 Poèmes élastiques*, BLAISE CENDRARS.)

Le signal tendait ses fruits écarlates que le horaire fit tomber.

(PAUL MORAND.)

Las metáforas de suprema audacia son aquellas que barajan caprichosamente los elementos geográficos, dándonos una nueva y sorprendente vislón del planeta. De ahí la gran lluvia de estrellas, líneas meridianas, soles, trópicos y cordilleras que tejen insólitos contrastes en los nuevos poemas;

*On pouvait jouer avec le soleil
qui se posait comme un oiseau
sur tous les monuments
Pigeon voyageur
Pigeon quotidien.*

(*Westwego*, PH. SOUPAULT.)

*Les forêts flambent comme du papier à cigarettes
les icebergs glissent sur l'Equateur
les comètes battent de la queue.*

(*Paris brûle*, IVÁN GOLL.)

La lune joue aux dominos.

(*Poésies*, JEAN COCTEAU.)

Les cyprès tiennent la lune dans leurs doigts.

(PIERRE REVERDY.)

*La luna nueva
con las jarcias rotas
ancló en Marsella esta mañana.*

(*Ecuatorial*, VICENTE HUIDOBRO.)

*Penúltimos radios luminosos se desprenden
de la gran rueda solar
que marcha aceleradamente al relevo
y se filtra a través de la fronda porosa
de los chopos ribereños.*

(*Hélices*, GUILLERMO DE TORRE.)

Sería superfluo y fatigoso multiplicar (dejo intacta la conclusión de 1925) los ejemplos. Para todo lector, creemos, quedará plenamente evidenciada la gran revolución que en el campo de la metáfora consumaron los líricos modernos de las distintas tendencias vanguardistas europeas. Su audacia y su inspiración, su sentimiento peculiar de la familiaridad cósmica, los lleva a poner en el mismo nivel todos los elementos, rebasando las tímidas metás de las comparaciones conocidas. Se sienten dotados de poderes excepcionales, de facultades taumaturgicas. Dejan de ser sujetos pasivos, de estar supeditados a la Naturaleza y a la realidad. Varían de actitud respecto a ellas. Y sin dejarse absorber por sus potencias, proclaman un nuevo credo de comunión cósmica y de interpretación objetiva.

GUILLERMO DE TORRE
Calle Sulpacha, 1336
BUENOS AIRES (Argentina)