

MARIANO IBERICO

ESTUDIO

SOBRE LA

METAFORA

CASA DE LA CULTURA DEL PERU



Al doctor don Francisco Miró
Puesada, con la admiración y el
Cordial afecto de su amigo

Manuel Ibarruri

ESTUDIO SOBRE LA METAFORA

30 de marzo de 1865.

MARIANO IBERICO

ESTUDIO

SOBRE LA

METAFORA

LIMA—1965

EDICIONES DE LA
CASA DE LA CULTURA DEL PERU
JIRON ANCASH 390
LIMA

Como es sabido, el tema de la metáfora es muy vasto y concierne, entre otras, a las esferas de la psicología, de la poesía y de la metafísica. Nosotros hemos elegido como materia de estudio, la metáfora poética, tanto por el interés que concedemos en sí mismo, a este tipo de creación literaria, cuanto porque desde su punto de vista, podemos divisar otras perspectivas no menos importantes en el horizonte de la realidad humana.

Si podemos dilucidar la estructura de la metáfora y a través de esa dilucidación o gracias a ella, proyectar alguna claridad sobre el problema del símbolo como una instancia superior en el proceso de la actividad de configuración, habremos alcanzado el objeto final de este trabajo.

I

DE LA ESTRUCTURA Y LA VOCACION DE LA METAFORA

Como primera aproximación al problema de nuestro estudio examinaremos brevemente dos metáforas de interpretación relativamente sencilla. La primera consiste en llamar a la vejez, "el ocaso de la vida"; la segunda consiste en decir "todo azul" para expresar la bienandanza, la felicidad o la facilidad para resolver las situaciones o para alcanzar la realización de los deseos. Construimos la primera metáfora, observando los rasgos comunes al ocaso y a la vejez, a saber: la atenuación, la disminución de algo que se aproxima lentamente hacia la final extinción. A cuyos rasgos añadimos la melancolía que es el tono afectivo de este disminuir. Pero hacemos algo más: trasladamos a la noción de vejez un elemento que no le conviene esencialmente: el elemento sensorial de la luz teñida de reflejos purpúreos mientras el sol se hunde majestuosamente en el mar. Así imaginamos la vejez bajo las especies del ocaso. Y de este modo, en fin, promovemos la idea de la vejez a la categoría superior de la imagen poética. Pa-

semos al otro ejemplo útil por lo claro: en Río de Janeiro, cuando una persona quiere decir que le va muy bien, que su vida se desarrolla en términos de felicidad y de bonanza, dice que en su vida o en su situación del momento está "tudo azul", y este azul es una metáfora que, según me informaron, proviene de que los aviadores emplean esta fórmula "tudo azul" para significar, como se comprende, que la atmósfera está despejada y que, por consiguiente, el vuelo se cumple sin dificultad. Y así, en esta metáfora la felicidad, la placidez, la clara visión del fin apetecido son los elementos abstraídos para formar el concepto que engloba en una sola forma imaginativa, el cielo y la situación vital de que se trata.

De esta suerte, la metáfora se constituiría, al igual que los conceptos lógicos, por las vías de la abstracción y de la generalización. Pero la cuestión no es tan sencilla y el problema de la metáfora queda en pie, porque entre el concepto lógico y el que podríamos llamar concepto metafórico, existen profundas diferencias, las mismas que, a la vez que aclaran en ciertos aspectos, proyectan una cierta ambigüedad enigmática en la realidad anímica de la metáfora.

Y esas diferencias serían las siguientes:

a) En la metáfora, al contrario de lo que acontece en la abstracción lógica que es perfecta, los elementos abstraídos arrastran consigo otros elementos no esenciales pero que estaban integrados en la experiencia concreta originaria. Así que

como hemos visto, cuando llamo ocaso a la vejez estoy efectuando dos operaciones: reúno las representaciones de ocaso y de vejez por las notas abstractas que les son comunes y, además, añado a la representación de la vejez las repercusiones sensoriales y poéticas del ocaso real, cosa que hago con la intención espontánea o deliberada de embellecer la imagen de aquella edad de la vida.

b) Es curioso, pero en la metáfora de este tipo son justamente los elementos no esenciales desde el punto de vista lógico, los que se imponen sobre los elementos abstraídos y hasta puede decirse que los absorben asumiendo de esta suerte la representación del complejo imaginativo conceptual que es la metáfora. Ni los caracteres sensoriales del ocaso, ni el color azul son formas esenciales del sentimiento vital, pero en las metáforas que hemos mencionado se han impuesto, han prevalecido sobre las demás y, de esta suerte, determinan toda la orientación evocativa y representativa de la mente.

Estas consideraciones, estas características implican una radical imperfección lógica de la metáfora, imperfección en que se contiene empero el secreto de su eficacia expresiva y de su acción poética.

En efecto, el concepto lógico es esencialmente definible porque sus elementos y las relaciones de éstos entre sí, se dan en la máxima pureza de la abstracción: la metáfora en cambio, o mejor, el complejo mental que ella entraña es indefinible,

porque es un mixto de concreto y abstracto, porque está llena de alusiones psicológicas irreductibles a la vacía formalidad esquemática del concepto.

Y en fin, estas referencias, estas alusiones psicológicas a vivencias concretas confieren a la metáfora su poder de repercusión anímica, de *retentissement* como diría Bachelard, y con él la posibilidad y la eficacia de una comunicatividad no meramente teórica o utilitaria como la que posee el concepto lógico, sino viva, emotiva, capaz de llenar de delectación, de ensueño y de poesía el alma de quien la crea o de quien la contempla como una misteriosa revelación de la existencia.

Hay otras metáforas que se forman por la mera semejanza externa de los objetos que ellas unen. Una de esas metáforas es la que se emplea cuando se dice refiriéndose a una muchacha hermosa que “el oro de sus cabellos brillaba dulcemente a la luz del sol”. Y ella nos permite ver, como, también en esta categoría de tropos, se verifica el proceso de abstracción imperfecta o impura que habíamos descrito. En efecto, hemos abstraído del oro los atributos del color y del brillo que también se encuentran en los cabellos; pero si los elementos abstraídos: color, brillo, no atrajeran hacia sí a los restantes atributos del oro, como son el ser un metal precioso, etc., no se constituiría la metáfora, porque entonces los rubios cabellos nos evocarían la representación del oro pero no *serían* oro, como lo son en el complejo metafórico al que de este modo resulta transpuesto

no un algo del oro, sino en cierta misteriosa manera, todo el oro.

Si esta transposición del oro es pensada por Mallarmé, escribirá estos maravillosos versos:

Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfevres

Aquí el oro asume la representación de los rubios cabellos, con la circunstancia interesante de que este oro, que es el núcleo de la metáfora, no se nombra. En el pasaje del Quijote que dice: “apenas había el rubicundo Apolo extendido sobre la faz de la anchurosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos”, son éstos, los cabellos, los que asumen la dignidad poética dominante porque representan nada menos que los rayos del sol. Así se diría que la metáfora une y amalgama en el alma lo que es distinto y separado en la inánime realidad del mundo.

Este análisis es, sin duda, exacto; pero no nos satisface porque deja en la sombra la dinámica interna de la operación metafórica, la tendencia profunda de la mente a agrupar los seres, los objetos, las imágenes, no según sus notas de identidad sino por la impresión que causan en el ánimo, no por su filiación objetiva y teórica sino por su filiación subjetiva y emotiva.

La famosa exclamación de Fausto “resuenan la columnata y el triglifo y parece que todo el templo canta”, constituye una expresión metafórica, porque el canto pertenece al dominio del sonido y el templo, en cuanto mera piedra, no tiene voz. Pero al poeta le parece que el templo canta,

porque ha encontrado una indefinible afinidad entre la armonía arquitectónica que contempla y el canto; y es esa afinidad misteriosa lo que le permite transponer la pétrea realidad del templo a la idealidad musical de la imagen poética.

*Der Säulenschaft, auch die Triglyphe Klingt;
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.*

En suma, se diría que los conceptos lógicos agrupan los objetos por lo que son y por su sentido teórico o utilitario y que, en cambio, la metáfora agrupa los objetos según lo que nos parecen y en servicio de un fin expresivo y poético. Lo cual explica que cada poeta tenga un sistema propio de metáforas.

Establecemos, pues, como fondo de la dinámica de la operación metafórica la existencia de un prurito, de una tendencia psicológica a relacionar, a aproximar, unir los objetos según la impresión que producen en el ánimo. Tendencia que opera según un principio formal que no constriñe la libertad de sus elecciones y aproximaciones pero que actúa de modo inmanente en la motivación de la metáfora, pues que de todos modos representa una exigencia interior de orientación en medio a la caótica diversidad del aparecer.

Ese principio es la *Semejanza* cuya noción, difícil, debemos aclarar en sí misma y principalmente por relación a otros conceptos que le son afines, a saber: los de identidad e igualdad, ya que barruntamos que en la relación entre estos conceptos encontraremos, sino el secreto de la eficacia

anímica y espiritual de la metáfora, sí, acaso, el camino que nos permita acercarnos a la conciencia de su velada profundidad.

Desde luego, mientras la identidad se reclama de la categoría de la unidad, la semejanza se reclama de la categoría de la alteridad. Lo idéntico es necesariamente uno, desde que es por definición, idéntico a sí mismo. A es A quiere decir que no hay sino una A, que es A. Ningún objeto, en cambio, puede ser semejante a sí mismo, tiene necesariamente que ser semejante a otro, aunque si es semejante es porque tiene con el otro alguna relación formal. Y así podemos decir que la semejanza postula la alteridad pero que une, de un modo o de otro, lo uno a lo otro.

Entre la identidad y la semejanza tenemos la igualdad, que no se confunde con la identidad porque postula la alteridad, pero que tiende a la identidad porque significa equivalencia o posibilidad de que lo igual pueda ser confundido o reducido a lo igual. En matemática, A es A es una identidad, mientras que $a+b+c=2r$ es una igualdad aunque sea una identidad en potencia. Por lo cual se diría que la identidad es el *terminus ad quem* de los desarrollos matemáticos. En la igualdad no matemática los objetos iguales nos inducen a confundirlos, a tomar uno por otro. Dos gotas de agua son iguales como lo son los objetos fabricados en serie. Tan iguales que con frecuencia estamos tentados a decir que son los mismos, fórmula verbal que nos induce a pensar, aunque erróneamente, en su identidad. Por donde se ve, en resumen, que toda igualdad, matemática y no

matemática, contiene, diremos en potencia, la identidad.

Se diría que la semejanza *aspira* a la igualdad y que ésta aspira, a su vez, a la identidad. Gradación que no es lógica ni ontológica, sino que más bien obedece a una cierta proyección psicológica ante objetos distintos pero que la mente quisiera unificar sin abolir. Gradación, en fin, que nos ayudará a captar la estructura formal de la metáfora, pero que dejará en el misterio la causa profunda de su eficacia emocional e iluminativa.

La igualdad coincide con la semejanza en que una y otra postulan o dicen alteridad. Pero la semejanza se diferencia de la igualdad en que la contemplación de las cosas semejantes no nos induce a confusión. En la semejanza siempre existe una diferencia, en tanto que de los iguales puede decirse que se reproducen recíprocamente como las imágenes en los espejos paralelos. Y aquí, en esta estación de nuestro análisis, el lenguaje -maestro del conocimiento del alma según Klages- nos orienta hacia una nueva perspectiva en cuanto a la relación entre igualdad y semejanza. En efecto, es frecuente oír que dos personas, dos hermanos "se parecen como dos gotas de agua"; expresión en la cual podemos ver como la igualdad arquetípica de las gotas de agua es presentada, a la vez, como la forma paradigmática de la semejanza. Equiparación, cuyo verdadero significado consiste, a mi entender, en que la semejanza *tiende* a la igualdad, del mismo modo que ésta *tiende* a la identidad. Tendencias que, como bien se comprende, no tienen un verdadero valor lógico -puesto

que la lógica no conoce valores y tendencias y sólo conoce valores estáticos de forma- sino que poseen una profunda significación psicológica, y en las cuales es curioso notar que estas calidades: igualdad, semejanza, encarnan en un cierto sentido, la identidad como su fin ideal, a la vez que la niegan.

Pero hay más: en la propia concepción de la identidad creemos percibir la alteridad. Cuando contemplamos la fórmula A es A , estamos viendo dos A s, como si la unidad de lo idéntico se desdoblara en dos veces lo mismo. Así tenemos la impresión de que la identidad desciende hacia la igualdad y, a través de ella, a la semejanza. Proceso que nos recuerda la serie de las hipóstasis en la triada de Plotino. Por su parte, la metáfora, con su aspiración a la unidad, parece contener en potencia un movimiento contrario, ascendente, al que desciende de la unidad a la alteridad. Movimientos contrarios, análogos a aquellos que describen las filosofías místicas de todos los tiempos, y cuya consideración nos llevaría a contemplar, en una nueva dimensión ontológica, el problema y la realidad de la metáfora.

Por ahora nos limitaremos a afirmar, a la luz de todo lo expuesto, que hay semejanza entre dos o más objetos, cuando sin ser iguales, tienen entre sí una afinidad de tal naturaleza, que incita a la actividad constructora de la mente a unificarlos, más aún: a transfundirlos en una sola entidad conceptual o metafórica.

Llegados a este punto nos parece muy difícil y acaso imposible llevar más lejos el análisis

formal de la semejanza y esto a causa de las implicaciones psicológicas, y más aún temperamentales de este modo de comparación, principalmente cuando ella se practica en el dominio de la poesía. Implicaciones provenientes de la subjetividad personal del creador y que el propio Aristóteles reconoce y aprecia cuando, no obstante la profunda conformación lógica de su espíritu, advierte en la *Poética*¹ que la metáfora bella no puede ser objeto de aprendizaje en razón de que “ella es índice de natural bien nacido”.

De todos modos nos parece útil referirnos siquiera sea brevemente a la doctrina Aristotélica de la analogía, que nos servirá para fijar, por vía de confrontación, nuestros puntos de vista contrarios a las tentativas de estructuración meramente exteriores, digamos objetivas, de la semejanza y por ende de la metáfora. Según Aristóteles “habrá *analogía* cuando se hallan el segundo término con el primero *como* o de *igual manera* el cuarto con el tercero, porque en tal caso se empleará en vez del segundo el cuarto y en vez del cuarto el segundo, y a veces se añade todavía el término a que se refiere el reemplazado por la metáfora”². Según lo cual se podría decir, por ejemplo, en una formulación de apariencia matemática, que la vejez es a la vida lo que la tarde al día; y como en tal caso puede emplearse el cuarto

1 *Poética* 1459 a.

2 *Ibid*, 1457 B. Citamos según la edición bilingüe de este tratado editado por la Universidad Nacional Autónoma de México (1946). Versión directa, introducción y notas por el doctor Juan David García Baca.

en vez del segundo y el segundo en lugar del cuarto, resultará la metáfora de que la tarde es la vejez del día y la vejez, la tarde de la vida o el ocaso como diría Empédocles.

Se ha objetado con razón a esta doctrina que en lugar de explicar la metáfora mediante la proporción matemática, en realidad la presupone porque en el fondo la proporción se funda en una semejanza intuitiva que percibe de modo directo la afinidad analógica entre las dos parejas de términos: tarde -día, vejez -vida.

Por lo demás, según ya lo habíamos insinuado, el mismo Aristóteles parece reconocer la irreductibilidad de la semejanza a la mera analogía, o mejor a la analogía proporcional, o sea a las determinaciones fijas y mecánicas cuando asienta que el bien servirse de las metáforas, bien servirse que no se aprende de otro, es índice de natural buen sentido y cuando afirma señalando implícitamente una interesante diferencia entre analogía y semejanza: "que la buena y bella metáfora es contemplación de semejanza"¹. Pasaje que confirma nuestras ideas sobre el carácter extralógico de la semejanza generatriz de la metáfora, y que nos excusa de analizar otras tentativas encaminadas a la fijación de criterios absolutos y precisos para determinar la existencia de esta esquiva categoría: la semejanza.

Y así, en este estado de nuestra meditación, podemos decir que la semejanza no dice del objeto sino de su modo de aprehensión por el suje-

1 Ibid, 1495, 599.

to. Y la inmensa, la infinita variedad de metáforas en la poesía y en el lenguaje diario parece confirmar esta tesis. Tomemos un solo ejemplo de posibilidad metafórica, ejemplo pescado diremos, del vasto océano de las semejanzas, y en ese ejemplo hagamos de la imagen y de la noción de "vida" el término raíz de la comparación. Tenemos que la vida puede ser asimilada con igual eficacia estética a la llama (Filón de Alejandría), al río (Manrique), al árbol (Rilke), al aliento, al mar, etc., etc., como si la vida pudiese ser, a la vez, llama, río, árbol, fuente. Por donde se vería que la semejanza deriva de un modo subjetivo de contemplación y que, por lo tanto, no contiene ninguna garantía de validez universal. Comparaciones desprovistas de lógica, contradicciones, asimilaciones que al pronto desconciertan; en fin, un espectáculo de tanta diversidad y movilidad que ante él caemos a veces en la tentación de pensar que tan sólo se trata de juegos de la fantasía, de caprichos de la imaginación, sin contacto con las zonas profundas de lo real. ¿Pero es así?

Pensando en el enigma de la semejanza y en sus implicaciones psicológicas, encontramos en el libro notable de Amado Alonso: "Materia y Forma de la Poesía"² que el gran lingüista español considera la creación poética como obra del "alma solitaria", y estamos de acuerdo, como también suponemos que el ilustre escritor lo estaría con nosotros en cuanto pensamos que la soledad -a lo menos esta soledad creadora y poética- no se con-

2 Madrid, 1955.

funde con el puro y simple aislamiento del alma en medio de los hombres y de las cosas, sino que más bien consiste en un alto estado de liberación de las trabas convencionales y utilitarias de la vida social o de las nociones impersonales del conocimiento teórico. Según lo cual, la soledad sería un estado de pureza apto para la contemplación como creatividad y como emoción de sentido estético.

De acuerdo con esta premisa consideramos que es legítimo asimilar la soledad a la subjetividad, en un alto sentido; toda vez que de ambas se predicen en forma esencial, la interioridad, la libertad y la separación. Sólo que la subjetividad tiende por naturaleza a salir de sí y propagar el mensaje de su soledad hacia otros centros anímicos, y opera como si hiriese otras cuerdas distantes para suscitar una vasta y unánime repercusión. La metáfora no flota en el aire como una emisión telegráfica que sólo es recibida por el destinatario o que no es recibida en ninguna parte. Al contrario, es captada, vivida y contemplada con delectación; a veces es como una luz que alumbra zonas ignotas de la vida, a veces es como una voz que despierta desde lo subconsciente las dormidas latencias del ser.

“Dos seres cerrados comunican por el mismo símbolo”, escribe Gastón Bachelard¹ para explicar como, sin perder su interioridad, digamos su soledad, el ser humano puede por virtud del símbolo, trascender de sí mismo e irradiar hacia la

1 La Poétique de l'espace, París 1958, pág. 86.

comprensiva intimidad de los demás. Y el mismo filósofo asienta, precisando este pensamiento y asimilando la expresión poética al proceso de expansión ontológica, lo que sigue: “el ser es alternativamente condensación que se dispersa explosionado y dispersión que refluye hacia un centro. Lo que está afuera y lo que está dentro son, entrambos, *íntimos*; están siempre listos a volcarse, a intercambiar su hostilidad”².

Existiría pues una posibilidad de comunicación intersubjetiva por mediación de la metáfora, tipo de comunicación distinto del que pertenece al lenguaje corriente, a los lenguajes convencionales de la ciencia y de la técnica. La perfección de estos lenguajes, principalmente de los últimos, consiste en su rígida univocidad, en la precisión con que designan sus objetos intencionales. En cuanto al lenguaje corriente, familiar, cotidiano, debemos decir que en él se contienen numerosos vocablos de origen metafórico y que, en general, aparte de su función esencialmente pragmática, palpita en el lenguaje de todos los días una poesía latente tanto como reminiscencia, cuanto como virtualidad de repercusión emotiva.

La posibilidad de la comunicación intersubjetiva que la metáfora revela y fomenta, postula a su vez estas dos cosas: un conocimiento metafórico de tipo intuitivo, que contempla lo real dentro del alma, y un fondo anímico común del que participan el creador de la metáfora y el lector u oyente que la recibe y en sí mismo la recrea y revive.

2 Ibid, pág. 196.

Ahora bien, ¿en qué consiste el conocimiento metafórico? Hemos adelantado que es un conocimiento intuitivo que conoce la realidad dentro del alma. Según ese principio precisaremos que el pensamiento científico, al igual que el práctico y el técnico, es un conocimiento reductivo que tiende a la identidad: elemental desde el punto de vista teórico, funcional desde el punto de vista de la praxis, al paso que el conocimiento metafórico nunca prescinde de lo concreto, deriva de una experiencia única y lejos de ser separativo y analítico, y de abolir en beneficio de un rasgo idéntico la diversidad de las imágenes a las cuales se aplica, las mezcla y las funde en un mixto rebelde a toda descomposición de tipo lógico. Cuando Jorge Manrique dice:

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;*

nosotros aprehendemos que nuestra vida es un río, y que el río que va a la mar del morir es nuestra vida, pero no por eso subsumimos la vida, como especie, en el género río, ni recíprocamente, el río como especie en el género vida. Nuestro saber poético ha fundido estas especies en una intuición compleja en que lo diverso nos parece lo mismo, en que lo mismo es por necesidad diverso. Todo lo cual lo sabemos con evidencia que ningún argumento podría, no digamos destruir pero ni siquiera enturbiar o empañar.

Son dos afirmaciones que parecen inconciliables. Afirmamos que la metáfora, como expre-

sión creadora del espíritu requiere soledad, y por otra parte, aparece con evidencia que la posibilidad de comunicación inherente a la metáfora supone necesariamente comunidad. En la conciencia que medita en este enigma surgen con igual claridad las dos afirmaciones, los dos principios: soledad y comunidad. ¿Cómo esta dualidad contradictoria puede ser objeto de una comprensión unificatriz?

Si sólo existieran entes solitarios, el mundo anímico sería una pluralidad puntual, una colección caótica de átomos, en la cual no existirían ni la gravedad ni la inclinación de las que hablaba Demócrito. Si sólo hubiera comunidad, o mejor si fuera abolida la soledad se caería en la indiferencia de la nada, en el desértico monismo del vacío. Por lo cual, y reclamándonos además de la profunda sabiduría de las palabras, podemos asentar que la comunidad postula alteridad, puesto que lo común es lo que pertenece a los varios, que aunque participen en lo común no se disipan ni se pierden en él.

Estamos pues sosteniendo dos tesis que se oponen, a lo menos en la apariencia: sosteniendo que la soledad es condición esencial de la metáfora, y sosteniendo que, como lo prueba la comunicación intersubjetiva, la metáfora postula la existencia de una comunidad espiritual y anímica. Para resolver esta aparente aporía, pensamos que, si sólo existiera la soledad, el mundo sería una simple pluralidad puntual de átomos sin ninguna relación entre sí, y que si se aboliese la individualidad irreductible que es la soledad, caeríamos en un

monismo desértico, indiferente, del que nada podría ser predicado. Sea, como sea, estas posiciones teóricas: soledad, comunidad, son racionalmente incompatibles, o si se quiere imposibles, ya que no existe entre ellas ningún término medio ni una tercera posibilidad conceptual que las domine. Empero, si las referimos a la vivencia inmediata que capta y revive la metáfora, estas dos tesis mantienen su evidencia, pero no como dos afirmaciones paralelas sino que, como diría Jaspers, "se inflaman la una en la otra", y de esta suerte se nos dan fundidas en la unidad interior que constituye la imagen metafórica. Y de este modo, ante las grandes metáforas, al par que admiramos su vigorosa originalidad, asistimos confusamente a su emergencia de la oscura profundidad prehistórica del alma. Y de este modo, en fin, comprendemos (no explicamos) como las imágenes que forja el genio, un Shakespeare, un Goethe, un Mallarmé, siendo como son creaciones personalísimas de estos poetas, reconocen sin embargo un vínculo filial (no causal) con la universalidad anímica y espiritual de la vida.

Dejamos establecido el carácter subjetivo de la metáfora, aunque esta subjetividad no implica aislamiento sino más bien supone comunidad intersubjetiva. Pero inmediatamente y por modo apremiante se nos plantea una pregunta que parece responder a una exigencia contraria a la tesis expuesta. Y esa pregunta es la siguiente: ¿Es que la creación metafórica nos mantiene encerrados en la subjetividad individual o comunitaria, o es que nos habla de algo más, de un algo que sin

dejar de pertenecer a la profundidad del alma, donde enraiza la subjetividad, puede ser el cosmos, la vida, el ser? Una simple reflexión nos inclina a responder afirmativamente. La metáfora es una operación espiritual que junta a su vocación unitiva su vocación expresiva, y en consecuencia, si la metáfora es una expresión de lo humano, tiene necesariamente que expresar también lo que a la vez que impregna la realidad humana la desborda y la envuelve.

Existen dos tipos de metáfora, según que la transposición que ella implica se produzca entre distintos planos ónticos o se mantenga dentro del mismo plano. Ya los antiguos retóricos clasificaban las metáforas cuando decían que la traslación analógica puede verificarse de lo animado a lo inanimado, de lo animado a lo animado y de lo inanimado a lo inanimado.

Para nuestro estudio la clasificación que intentamos siguiendo en el fondo la inspiración de los antiguos, tiene interés en cuanto ella se refleja en la estimativa formal de la metáfora; y trataremos de aclarar nuestro concepto mediante el análisis de pocos y sencillos ejemplos. Pero antes nos parece útil decir que cuando la metáfora opera en planos distintos de realidad, los elementos de su comparación aparecen en disposición vertical ascendente o descendente, al paso que cuando la metáfora opera en el mismo plano podría decirse que se mueve horizontalmente y que sus comparaciones sugieren o revisten más bien las calidades espaciales de la proximidad o de la lejanía.

He aquí dos ejemplos de metáforas que unen

elementos pertenecientes a distintos planos ónticos:

En el famoso verso de Quevedo:

Polvo serás, mas polvo enamorado

que Amado Alonso ha analizado magistralmente, se combinan el polvo que pertenece al plano de la materia con el amor que pertenece al plano espiritual. Y así se forma la metáfora “polvo enamorado” en que se diría que el polvo sube desde su oscura materia hasta asumir la calidad amorosa. Admirable metáfora en que ese polvo enamorado representa la esencia imperecible del “fué”, que trasciende enagógicamente el mero recuerdo, la mera evocación para constituirse en una como ideal eternidad.

Otro ejemplo del mismo tipo, lo tomamos de una página de Abel Bonard¹, en la que dice al describir un paisaje de Italia; “el ciprés ora: es el monje del paisaje”. Aquí de los dos objetos de la comparación, el ciprés y el monje se han tomado ciertos elementos comunes existentes en su aspecto exterior: la relativa inmovilidad o si preferimos la solemne lentitud de sus movimientos, el silencio, la majestad hiératica, y se ha trasladado al ciprés algo que no le pertenece, a saber: la meditación, la interioridad, la oración, formas y cualidades de la existencia que se vuelven dominantes a tal punto que por un momento olvidamos que el ciprés es ciprés y lo imaginamos orando, y

1 *Saint Francois d'Assise*, París 1929, pág. 30.

le atribuimos de esta suerte un alma, aun más: un alma humana y mística.

Al leer lo que antecede tenemos la impresión de que hemos promovido el ciprés de su plano meramente vegetal y de que lo hemos alzado a la categoría superior del espíritu. Aunque también se diría que la calidad espiritual y mística, representada por la vocación y el ejercicio de la vida monástica, desciende hasta conferir al ciprés, que no es más que un árbol, la representación de la más alta vida religiosa.

De tal modo, gracias al examen de estas metáforas podemos percatarnos de que el sentido de los movimientos anímicos que en ellas se efectúan, depende, más de la intención de quien las crea o las siente, que de la disposición efectiva de los planos de realidad a que la metáfora se aplica: Hay una cierta relatividad en los movimientos que atraviesan el espacio del alma. Pero sí se puede afirmar con evidencia que en toda aproximación metafórica, de tipo vertical, los elementos sensoriales suben hacia lo espiritual y divino mientras que éste desciende a encarnarse en formas capaces de impresionar el sensorium del alma. Y en esto consiste, sin duda, la erótica de la metáfora, ya que, desde los tiempos míticos de los griegos, Eros representa la fuerza misteriosa que une, en el alma y en el cosmos lo que está separado, y suscita la presencia de la inasequible lejanía en el propio corazón de la vida.

Como ejemplos de metáfora horizontal, que es acaso el tipo de comparación menos interesante, podemos citar los siguientes: la metáfora que

consiste en llamar fieras de la vegetación a los cactus de la sierra peruana, la que consiste en comparar las nubes flotantes del crepúsculo con los continentes geográficos, y la que llama Vía Láctea a la multitud incontable de estrellas que atraviesa el firmamento y puede contemplarse en las noches serenas.

Con lo expuesto a lo largo de estas páginas y cerrando esta parte de nuestro estudio, definiremos la metáfora como un proceso mental que, con fines de expresión y comunicación, une y configura en una imagen objetos pertenecientes a planos ónticos distintos, o que pertenecen al mismo plano siempre y cuando presenten entre sí una heterogeneidad que, manteniendo la semejanza, no permita la igualación.

Algunas metáforas tienden a la conceptualización en un proceso que lleva, de modo inevitable, a la extinción de su carácter emocional y poético. Es fácil comprender su desarrollo si se piensa que, como lo hemos indicado, la metáfora es una abstracción imperfecta o que, como afirma Hedwig Konrad: "la metáfora no es solamente un fenómeno de abstracción sino más aún, de concretización"¹; según lo cual se comprende que la conceptualización de la metáfora se producirá por la desaparición progresiva de sus referencias concretas, con los elementos imaginativos que les son inherentes, al paso que se destaca el esquema meramente abstracto de su estructura intelectual.

El proceso de conceptualización se realiza según las tres formas siguientes:

1 *Etude sur la Métaphore*, París 1958, pág. 89.

1º— Cuando la metáfora es muy utilizada tiende a perder los elementos psicológicos de su contexto emocional y adquiere una simplicidad que la aproxima o la confunde con el mero concepto. Expresiones como la “cola de los cometas”, o la cola de los teatros o de las ventanillas de los bancos son, sin duda, metáforas al igual que las “patas” de la mesa o las “cabezas” de los clavos; pero en ellas ha desaparecido, o casi, la referencia a su origen anatómico, con lo cual, ahora, no son sino designaciones esquemáticas referentes a una cierta disposición geométrica. Las metáforas científicas tales como “fuerza”, “atracción”, “tensión”, pertenecen a este tipo. Se originaron, sin duda, en experiencias de carácter psicológico y biológico; hoy son términos conceptuales que representan relaciones meramente cuantitativas o mecánicas.

2º— Cuando la experiencia originaria es, ella misma, muy pobre en elementos de repercusión psicológica, afectiva, la denominación metafórica tiende fácilmente al concepto. “Cheque circular” es una metáfora en que la circularidad es ya un concepto que designa una cierta forma de transmisión destinada a volver al punto de partida. Cuando se califican ciertos hechos de la vida social de “moneda corriente” se está empleando la palabra moneda en sentido metafórico; sólo que esta metáfora puede ser reducida, prácticamente sin residuo, al concepto de algo que ocurre con frecuencia y que es aceptado sin objeción.

3º— Cuando entre la experiencia original y la significación metafórica hay una semejanza tan grande que llega a la identidad, la metáfora

se convierte pura y simplemente en concepto. Cuando refiriéndonos a un espectáculo de la vida real decimos que hemos presenciado un cuadro de tristeza o un cuadro de felicidad, en realidad estamos empleando la palabra "cuadro" en el sentido metafórico, toda vez que estos cuadros de la vida real no son obras pictóricas ni tienen el contorno geométrico que la palabra sugiere. Pero esos cuadros reales imitan de modo tan acabado los irreales de la pintura que en definitiva se confunden con ellos y que así resulta que el término "cuadro" viene a ser la expresión adecuada para cualquier espectáculo real o irreal que ofrezca una cierta composición.

Por lo demás, nos parece que las dos últimas formas de conceptualización de la metáfora pueden ser subsumidas a la primera, desde que todas implican procesos de simplificación y, si queremos, de purificación intelectual de la metáfora. A lo cual quizá debamos añadir que esta purificación puede significar para la metáfora, nada menos que la muerte.

La vocación esencial de la metáfora poética es la expresión, más exactamente: configurar en imágenes un cierto contenido anímico y formularlo en palabras. Según lo cual, la intención comunicativa inherente a la palabra estaría vinculada por modo profundo a la función metafórica. Siendo de advertir que la intención comunicativa se realiza no sólo cuando la expresión se trasmite a los demás, sino cuando es contemplada por su creador

que gracias a ella toma conciencia de su propia actividad creadora.

El tratamiento directo del tema de la expresión, que puede ser objeto de un estudio separado, comprende dos problemas: un problema de psicología individual consistente en descubrir en virtud de qué leyes los contenidos psíquicos -tendencias afectivas, instintos, etc.- se configuran según ciertos modos y formas relativamente constantes; y el problema de psicología social consistente en explicar la relación intersubjetiva que funda la expresión y en descubrir las leyes o principios que rigen la aparición de la metáfora en los temas de la mitología y el folklore.

Hemos tratado de proyectar alguna luz en el problema de la expresión metafórica mediante el estudio de su estructura. En cuanto a la dinámica de su génesis y a la imaginación como actividad de representación, asimilación y metamorfosis, tan sólo ofrecemos indicaciones preliminares para una exploración posterior.

La metáfora, como unidad representativa y viviente, se constituye en símbolo, y en esa condición adquiere una cierta objetividad espiritual de suma importancia en el dominio general de la cultura y especialmente en las esferas de la religión, de la poesía y de la visión del mundo. En el capítulo que sigue exponemos algunas ideas sobre el símbolo, dentro de la perspectiva limitada por la índole del presente trabajo.

II

EL SIMBOLO

La palabra símbolo deriva del griego *Symbolon* que significa la división de un objeto en dos partes que se separan y cuya reunión posterior sirve para identificar el objeto dividido y reconstruido. Etimología que, cualquiera que haya sido la evolución del concepto de símbolo, nos ilustra sobre estas dos notas esenciales de su noción: la alteridad de sus componentes y la unidad que los incorpora. La alteridad, puesto que las mitades de su división son separables; la unidad, puesto que cada parte sólo tiene sentido por relación al todo.

En la evolución del concepto de símbolo podemos distinguir dos esferas o, si queremos, dos niveles de significación. Se suele llamar símbolo a todo objeto cuya presencia indica o evoca la existencia de algo -de un algo que puede ser material, funcional o mental- y que esté ligado con el objeto simbólico por un vínculo natural o convencional. Según esta acepción de la palabra, el símbolo es un mero signo. El humo es un signo

natural del fuego, la luz verde de los semáforos es el signo convencional de que la vía está libre. Pero existe un sentido más noble y profundo de la palabra símbolo, cuando se refiere a las figuraciones de la poesía, de la mitología y de la mística; y es este último sentido el que quisiéramos esclarecer en estas páginas.

Creemos poder señalar, como sigue, los caracteres esenciales del símbolo poético o místico que, por razones de brevedad, denominaremos símbolo espiritual: 1º Entre el objeto simbólico, que puede ser natural o mental, y el objeto simbolizado, existe una relación de analogía o de semejanza a diferencia de lo que pasa con el mero signo que no guarda esta relación con el objeto al que se refiere; 2º La aprehensión comprensiva del símbolo está siempre animada por la emoción: emoción religiosa, poética, mística; 3º Mientras que el sentido del signo es unívoco, la significación del símbolo es multívoca. La luz verde de los semáforos no puede indicar sino una sola cosa, a saber: que la vía está libre. En cambio, ¿quién podría asignar un sentido estricto al verso de Mallarmé: "La transparent glacier les vols qui n'ont pas fui?"; 4º El símbolo es expresión, es decir emanación creativa, diríamos mejor hipostática del alma. En la expresión simbólica, el alma se exterioriza, guardando empero en la propia exterioridad, su intimidad.

En cuanto a la analogía como característica formal del símbolo, ella puede ir desde la meramente exterior de proporción, de simetría, hasta esa otra afinidad de repercusión emocional, cuyas

premisas objetivas son a veces muy difíciles de determinar con precisión, puesto que corresponden, por lo general, a la intervención de elementos que suelen darse escondidos en niveles muy profundos del alma. A ese tipo de afinidad se refiere Maurice Blondel¹ cuando escribe “las analogías se fundan menos sobre semejanzas nocionales (*similitudines*) que sobre una estimulación interior, sobre una sollicitación asimiladora (*asimilatrice*)”. Estimulación, sollicitación que no son otra cosa que las misteriosas tensiones existentes entre el alma y las cosas o entre dos estados, o potencias, o visiones del alma.

Este tipo de analogía implica una esencial polaridad entre el externo y lo interno, o, si queremos, entre las dos mitades de la unidad simbólica. Uno de esos extremos polares, el externo, está constituido por los elementos sensoriales o mentales que para abreviar llamaremos “imagen”; el otro extremo es más difícil de definir porque, aunque puede contener elementos definibles que actúan como radicales, por lo general están integrados por virtualidades o latencias que, sin duda, responden a una intención creadora fundamental pero que pueden diversificarse y actualizarse con gran indeterminación.

Esto nos hace comprender por qué el sentido de los símbolos espirituales es multívoco y nos explica que ellos den lugar a interpretaciones innumerables. Siendo de maravillar que los grandes símbolos, a pesar de los tiempos, a pesar de los cambios decisivos de las situaciones humanas, no

1 *L'etre et les Etres*, págs. 225-226.

sólo conservan su vigencia sino que aumentan su influjo y fomentan así, por modo inagotable, la riqueza interior del alma. Porque la fecundidad del símbolo, no sólo consiste en un dar de sí, sino en promover la propia creatividad de quien lo contempla con elevada delectación y acuciosa curiosidad.

El símbolo, en su inagotable diversidad, es la expresión de la infinitud humana. Mundo infinito de lo humano que está constituido por imágenes, por sentimientos, por tendencias, por corrientes, en fin, por olas, y si quisiéramos abusar de este género de comparaciones diríamos quizá, por mareas. Todo lo cual es recogido por el símbolo que lo configura y exterioriza en las innúmeras formas de la religión, del mito y del arte, que surgen y se diversifican según direcciones que se dirían inscritas en la profundidad originaria, dinámica y oscura. De suerte que el símbolo, como el árbol, hunde sus raíces en la profundidad y eleva sus ramas hacia la celeste claridad, constituyendo así un mediador entre los dos extremos de la tensión humana que quizá son, a su vez, los extremos simbólicos de la tensión ontológica fundamental del existir universal.

La actividad de simbolización se ejercita en todo el espacio de la vida anímica, pero son la poesía, la mitología y la imaginación onírica, las esferas en que ella se manifiesta con mayor espontaneidad y fecundidad. Esferas todas cuya vinculación genética con la vida subconsciente, arcaica, de la vida anímica, es evidente. Por lo cual, sin duda, los grandes investigadores, los grandes psicó-

logos de la profundidad (Freud, Jung) investigan de preferencia la relación del símbolo con lo subconsciente y asientan que la expresión simbólica es, y no es otra cosa que la expresión de ese fondo. Con lo cual, a nuestro entender, contradicen la vocación universal del símbolo a expresar la totalidad de la vida espiritual y anímica, no sólo en su aspecto subconsciente sino también en su aspecto consciente y aún supraconsciente. "El símbolo es capaz, escribe Creutzer, de hacer visible aun lo divino Atrae hacia sí con fuerza incoercible, al hombre que lo considera, y, necesariamente, se apodera de nuestra alma, como si él fuera el espíritu mismo del mundo"¹. Opinión que coincide con la de Goethe y otros altos pensadores y que, en consecuencia, nos induce a promover el símbolo a una altura de trascendencia espiritual irreductible a la mera psicología.

Puede decirse que todo símbolo es una metáfora puesto que todo símbolo implica y realiza la intención de configurar, mediante las imágenes simbólicas, el modo de ser del objeto simbolizado, y lo hace mediante una relación de semejanza que manteniendo la alteridad de los extremos, impone a la polaridad de entrambos una profunda e irrompible unidad. Pero no toda metáfora es un símbolo: la pata de la mesa, el brazo del candelabro, la cabeza del alfiler, son metáforas congeladas pero no son símbolos. Son términos conceptuales unívocos que pueden ser objeto de defini-

1 Citado por Jolande Jacobo en "Archetype et Symbole dans la Psychologie de Jung". Estudio inserto en el libro *Polarité du Symbole* por varios autores, París 1960, pág. 170.

ción y de las demás operaciones lógicas de que es susceptible el concepto. Si no todas, la gran mayoría de las metáforas *fueron* símbolos que con el uso han perdido su aspecto inefable y se han convertido en meros términos inánimes de designación directa. Quizá el brazo del candelabro fue en un tiempo una imagen simbólica, quizá fue un tiempo la rosa de los vientos, una imagen simbólica. Hoy son simples metáforas que acaso recobren su carácter simbólico por obra de la virtud poética a la que se deben tantas resurrecciones en el mundo del alma.

El gran problema de la expresión simbólica, y por lo tanto, de la metáfora en cuanto símbolo, consiste en saber por qué la transposición de un objeto a un plano distinto de la realidad no sólo suscita o alimenta la emoción religiosa o estética del contemplador, sino que produce un efecto de iluminación que alumbra la profundidad ontológica del objeto simbolizado. ¿Por qué la parábola ilumina mejor el sentido que su expresión directa?

En suma, el problema de la metáfora simbólica consistiría en explicar la eficacia emotiva e iluminativa de la expresión figurada; ya que no se trata de una simple asociación por semejanza que la psicología podría describir y acaso explicar, sino de un fenómeno que tiene efectos espirituales de trascendencia metafísica más allá de la mera subjetividad que estudia el psicólogo. Por lo cual es legítimo admitir una afinidad ontológica, digamos un cierto isomorfismo, entre los extremos que unifica el símbolo y pensar que la analogía es el signo de esa afinidad. Empero esta in-

ferencia no agota la totalidad del fenómeno. El cual incluye efectos de conmoción, exaltación, transporte, efectos en realidad misteriosos pero a los que podríamos quizá aproximarnos mediante la idea de participación afectiva, la cual implica la posibilidad, para el contemplador de salir de sí mismo y de vivir en el interior del objeto de su contemplación no en tanto que objeto de conocimiento sino en tanto que ser dotado de vida. Fusión simpática que enriquece la personalidad con nuevas y maravillosas experiencias y que supone una profunda continuidad vital entre todas las imágenes subjetivas y cósmicas del aparecer. No se crea que aquí se trata de un simple hallazgo, de una mera confrontación de analogías pre-existentes y fijas. Ese comparatismo sería tal vez obra de ciencia, algo así como una morfología. En realidad, el forjador de símbolos, sea colectivo (pueblo), sea individual (poeta, místico), instaure ciertas correspondencias, ciertas figuraciones que extrae de su fondo más íntimo en una operación, de orígenes arcanos, cuyo único nombre adecuado es el de creación. Y lo más interesante es que esas creaciones de la subjetividad creadora adquieren valor de universalidad y componen un mundo de entes espirituales cuyas formas, cuyas imágenes, trascienden la realidad fáctica de los hechos, de las cosas y se despliegan en una como nueva dimensión de la existencia y de la vida.

Se ha comparado¹, o se ha calificado la metáfora de "arcano mágico". Comparación feliz ya que, en efecto, la metáfora es arcano puesto que es

1 Roland de Reneville "*La expérience poétique*", París 1938.

inexplicable la conmoción espiritual que ella provoca, y puesto que su arcano es mágico toda vez que la metáfora al igual que la magia se sirve para producir sus efectos de la misteriosa acción de los semejantes entre sí y de su reunión en el ánimo y aún más en la vida de quien la contempla. Y es que en el fondo la metáfora como la magia plantean el mismo problema consistente en explicar el fundamento causal de la acción que ellas ejercen y, ofrecen el mismo mensaje, que no excluye el problema y consiste en mostrar la profunda unidad del todo que no se pierde en la innumerable variedad del aparecer y que, por decirlo así, esplende gracias a la operación metafórica en que se reúnen y hasta se confunden las imágenes y las formas por definición más opuestas de lo subjetivo y de lo objetivo, las cuales, para emplear la expresión de Jaspers, se diría que se inflaman la una en la otra. O para servirnos del lenguaje de Paracelso¹, en cuya recíproca inflamación se produce una *exaltatio Utriusque mundi*.

1 Citado por Bachelard en "*La Flamme d' une Chandelle*", París 1961, pág. 26.

F5

10.

Esta obra se terminó de imprimir el
9 de marzo de 1965 en los Talleres
Gráficos P. L. Villanueva S. A.
Jirón Yauli 1440-50 - Chacra Ríos.

