

**METÁFORA.** Las metáforas son muy peligrosas y no se recomienda su uso más que de un modo parco y delicadísimo. Las metáforas son el sistema nervioso no sólo de la poesía, sino del lenguaje; las metáforas forman la red de distribución de impulsos que une el pensamiento con la gramática. Un error en la red metafórica y todo el escrito o todo el discurso se convierte en un tembloroso enfermo de Parkinson. Pero, además, el escritor es dueño de controlar sus metáforas sólo hasta cierto punto. Si yo escribo «hay nubes inquietantes en el azul de tus ojos» nadie sabe si estoy embelleciendo mi poema con una metáfora (algo cursi) de la tristeza, o si hago referencia a un problema oftalmológico de la protagonista. La ambigüedad inherente a toda producción metafórica es la fuente más originaria de la creación de sentido.

Voluntariamente hablo aquí de «metáforas», siendo así que en algunos de los ejemplos que seguirán sería más exacto hablar de analogías, comparaciones, símiles, etc., cuando no de tropos como la sinécdoque y la metonimia que Jakobson sitúa en *oposición* a la metáfora pero que otros presentan como especies del «género» metáfora. Es una reducción que asumo a conciencia, llevado por el afán de hacer más comprensible una práctica retórica que es de la mayor importancia pero cuya taxonomía puede complicar el problema en lugar de aclararlo. Espero guardar el debido equilibrio entre simplificación y aclaración.

De otra parte, no hay que apurarse: los sabios tampoco se ponen de acuerdo sobre la naturaleza íntima y misteriosa de la práctica metafórica.

La metáfora es un transporte. Tal sería el significado si lo tradujéramos directamente del griego *meta-forein*, es decir, «trans-llevar», «trans-poner». Pero *forein* sugiere fuertemente el llevar algo sobre uno mismo, por ejemplo un cordero sobre los hombros (mosco-foro), o una criatura para cruzar el río, como San Cristóbal (cristo-foro), por lo que *transporte* parece lo más indicado. La metáfora transporta un significado sobre los hombros de un significante, y se lo entrega a otro significante totalmente distinto, el cual no sólo no tiene inconveniente en tomarlo sobre sí, sino que además sigue el transporte hasta el consecutivo reemplazo. Veamos su definición clásica:

[La metáfora] presenta una idea bajo el signo de otra idea más sorprendente o más conocida, la cual sólo está unida a la primera por un lazo de sutil conformidad o analogía (Fontanier).

No es infrecuente que uno de los significantes se quede con el significado durante un tiempo, de tal manera que la gente no sepa que está hablando en metáfora. Por ejemplo cuando dice: voy a tomar el avión (un pájaro semejante al vencejo), voy a limpiar el coche (un armatoste de madera tirado por caballos), o me he comprado una pluma (admirículo que usan las aves para escribir sobre el cielo).

Pero ese transporte es un misterio. ¿Qué es lo que se transporta y cómo hacemos para transportarlo? A Umberto Eco le llamaba mucho la atención una metáfora del *Cantar de los cantares*, en la que el poeta habla de los dientes de su amada como de unos «corderillos recién bañados». Verdaderamente, la capacidad de transporte es notable.

Es posible que en la potenciada figuración que esta causa de toda metáfora se esconda el mecanismo íntimo de la infinita producción semántica de la lengua, y quizás el orden secreto de toda producción artística e intelectual. No es difícil ver en *Ana Karenina* una gigantesca metáfora que aproxima y tensa, a través de los circuitos de la sexualidad femenina, el mundo simbólico agrícola (*Natura*) y el mundo simbólico histórico (*Urbs*), con sus secciones subterráneas de bondad generativa y gratuita, frente a malignidad estéril y mercantil. Que sea una locomotora lo que pone fin al periplo sexual (puramente erótico y sin generación) de Ana es la metáfora más burda de toda la novela, y como tal la que más éxito ha cosechado.

Nietzsche fue el primero en ver la historia de la metafísica occidental como un colosal intento de controlar lo que el juego metafórico pone en marcha. Nietzsche fue un pionero en reprocharle a la metafísica que empleara los mismos recursos de la literatura, y que los empleara *contra* la literatura. Él siempre los empleó *a favor* de la literatura y gracias a ello es el filósofo más amado o por los artistas.

Desde Aristóteles sabemos que hay una misteriosa colaboración metafórica entre filosofía y literatura:

Aquel que construye sus metáforas a partir de cosas apropiadas pero no evidentes, como el filósofo que percibe similitudes incluso entre los objetos más alejados, da muestras de una inteligencia penetrante (*Retórica, III, 11, 1411b*).

En principio, sólo el arte de la lengua puede usar metáforas. Una metáfora pictórica o escultórica no tiene sentido si alguien pinta los dientes de Diana «como perlas» y sus labios «como rubíes», sale un adefesio. En la iconología de Cesare Ripa puede observarse un buen número de perversiones ocasionadas por la transcripción de imágenes lingüísticas en imágenes visuales.

Lo más próximo a una metáfora visual se da en la pintura surrealista y en aquellas imágenes que por influencia surrealista vemos ahora con ojos modernos, como la pintura de El Bosco. Pero el método general de metaforizar (aproximadamente) en pintura es el de la caricatura.\* Un ejemplo sobradamente conocido es el de retratar a Churchill bajo los rasgos de un perro bull-dog. O las caricaturas de Napoleón III construidas con imágenes parciales de mujeres desnudas. El antecedente de este modelo podría muy bien ser el pintor Arcimboldo, no en vano reivindicado por los surrealistas.

Pero estas metáforas visuales no me parecen auténticas metáforas porque sintetizan los términos de la relación, al ponerlos en una presencia simultánea *resuelta en* lugar de mantener activa la tensión de sus diferencias que es lo que da fuerza a la metáfora. Hemos de recordar que para los románticos alemanes, el esfuerzo del pensamiento sólo tenía como finalidad poner en relación los *conceptos más lejanos*, de manera que el rasgo de unión fuera lo menos evidente posible. Hegel, por ejemplo, dedicó una vida entera a demostrar que *No Ser* es una metáfora de *Ser*.

La metáfora tampoco tiene sentido en música, siendo así que el arte musical es propiamente relativo y móvil; toda relación musical presente es, en rigor, una sustancia nueva pues el segundo término referencial de a comparación no puede permanecer nunca *junto* al anterior. Eso no impide que se usen analogías del tipo: «el Adagio para piano K. 540 de Mozart es un retrato de su padre en agonía» (Georg Knepler). Difícil es saber qué pasó por la cabeza de Mozart viendo agonizar a su padre, pero más difícil todavía es adivinar *cómo sonaban sus pensamientos*.

Creo que fue Luis Martín Santos quien odió profundamente a Juan Benet a partir del momento en que éste dejó caer, sin darle importancia, mientras escuchaban el allegretto de la Séptima

Sinfonía de Beethoven: «Vaya, pues parece la Grand Armée, retirándose en desorden tras la catástrofe de Moscú.» Desde entonces, cada vez que Martín Santos escuchaba la Séptima, veía con toda claridad la Grand Armée, e incluso a los mariscales de Napoleón con los uniformes destrozados y las manos azules por la congelación, y soldados famélicos ahogándose en el río, y la escarcha pegada a los belfos de los caballos, lo que acabó por hacersele totalmente insoportable. Hay que andarse con ojo con las metáforas que trasladan ideas musicales a ideas literarias, pero es una tentación tan gozosa que está permitido caer en ella con moderación.

Confieso, sin embargo, que me queda una duda: ¿son las transcripciones para piano de obras sinfónicas algo parecido a una metáfora musical? Imaginemos la transcripción para piano de la Quinta sinfonía de Beethoven, obra tan real como perfectamente inaudible de Franz Liszt. Así como decimos «el (oro) de sus cabellos» en referencia al color de los mismos, ¿podríamos también decir «el (aquí suena un piano) de la Quinta sinfonía», en referencia al sonido general de la misma? Y si en efecto el (aquí suena un piano) fuera *como* la Quinta, ¿cuál sería el rasgo musical común? ¿Qué comparten ambas producciones sonoras?

Podríamos imaginar a Liszt diciendo: «Estimada princesa, la Quinta sinfonía de Beethoven es *como...*» y, sentándose a continuación ante el teclado, interpretando su reducción para piano? ¿Y a la princesa diciendo: «¡Ah, sí!, ya entiendo, la Quinta es más o menos así (tarareo, silbido y onomatopeyas del tipo "chip pon, etc.")»? Y entonces Liszt: «¡Exacto! Así es la Quinta (sonido del piano), la habéis cazado a la primera, alteza.» ¿Y así sucesivamente, de manera que ambos se ponen de acuerdo sobre *algo*, un carácter propio, un modo de ser *trasladable* de la Quinta? No sé contestar a estas preguntas.

No sólo la poesía, también la prosa emplea metáforas, fiero lo hace para aproximarse a la poesía. Una prosa perfecta jamás debería hacer uso de metáforas, como la matemática. Siendo esto imposible, lo más probable es que no exista una prosa perfecta, ni pueda existir. Quiero decir que la perfección es irrelevante para la prosa e incompatible con ella, y podría afirmarse que llamamos «poesía» a la prosa perfecta.

El impulso (la mayoría de las veces inconsciente) que produce metáforas es sistemáticamente utilizado por la ciencia y la técnica en su trabajo de investigación. De hecho, puede suceder que toda la conceptualización científica no sea sino una delirante metáfora y todos las descripciones físicas y químicas enormes poemas sin

mérito literario. En todo caso, es difícil no ver el aspecto metafórico de la mayor parte de las cosmogonías, una de las cuales incluso se llama «teoría del big-bang» y empieza con una gran explosión previa existencia de nada en absoluto. La creación del universo como una nada que explota; si esto no es una metáfora...

Si por rara ocasión el lector siente la tentación de incluir una metáfora en su correspondencia, en la conversación, o en una obra de arte de la lengua en la que se encuentre casualmente inmerso, le recomendaría un cuidado extremo. Cada metáfora es un universo que abre campos y montes, meteoros galaxias. Entrar en uno de ellos es siempre peligroso. - Por otra parte, es de todo punto imposible no metaforizar, de 4: Ad que cuanto mas inconscientemente se haga, mejor.

Sobre todo, trate el lector-de-evitar las metáforas germánicas, que son siempre reversibles. Cuando Goethe dice que el alma del hombre es como el agua y su destino como el viento, todos pensamos en más de uno cuya alma es duro viento pero su destino está más claro que el agua.; La metáfora germánica es muy peligrosa y resbaladiza. «Un signo somos, indescifrable», dice Hölderlin, lo cual hace de los signos descifrables, el orden inteligible de lo *no humano*. Los signos descifrables serían para nosotros (puesto que somos signos indescifrables) una adivinación del mundo que se extiende más allá de lo humano. O, si se prefiere, sólo entendemos lo que nos es ajeno.

Si quieren dejarse llevar por la metáfora, el escritor y el artista deben preferir la metáfora francesa, que es una metáfora con dos caras, es decir, a la que se le puede dar la vuelta y aparece una nueva metáfora en obediencia a una ley del intelecto simple y clara que es típicamente francesa. Así, por ejemplo, la metáfora de Cocteau según la cual *la luna es el sol de las estatuas* fue saussureanamente girada por Tournier a una posición más sólida: *la luna es la estatua del sol*.

De todas las metáforas posibles, la más simple es la metáfora japonesa, la cual se basa en una sutileza decididamente próxima al chascarrillo. Cuando un célebre autor de haikus dice que la cigarra le recuerda a una sierra, lo dice de un modo enigmático:

*Tregua de vidrio: el son de la cigarra taladra rocas.*

Ahora bien, habría que saber japonés, porque otra versión, no tan bonita como la de Octavio Paz, dice:

*Quietud:*

*los cantos de la cigarrapenetran en las rocas.*

La quietud ¿es una «tregua de vidrio»? El canto de la cigarra ¿taladra y penetra? Pero una sierra no taladra ni penetra, sino que hiende y raja. Algunos poetas modernos dicen a mirar los haikus japoneses Afirman que el juego de sílabas, acentos y cosas similares produce efectos fascinantes, pero no saben ni si en japonés existen acentos; Y de existir, qué demonios puedan ser los acentos en japonés, lo ignoran. Llevados por esa fascinación, ciertos poetas modernos han escrito haikus japoneses en idiomas notoriamente alejados del japonés. Suelen ser poetas que, además, defienden la *intraducibilidad* del poema. Si algún día un japonés nos cuenta la verdad, será histórico.

Incluso un escritor tan riguroso y severo como Rafael Sánchez Ferlosio cayó una vez en la tentación del haiku. Lo hizo en su tratado titulado *Las semanas del jardín*. Escribía allí Ferlosio:

El poema más emotivo que conozco es un haiku que dice así:

*Al sol se están secando los kimonos ¡Ay, las pequeñas mangas del niño muerto!*

Desarrollaba luego, con su habitual minuciosidad e inteligencia, las peculiaridades de la imagen poética: el kimono colgado de las cuerdas de tender la ropa junto a los restantes kimonos familiares, el viento que bate suavemente las prendas, la inevitable ausencia del niño hecha presente por su ropa más conspicua, el tamaño del kimono, etc. Pero (primer elemento alentador) lo más lírico de la imagen, la animación del kimono agitado por el viento, es un invento de Ferlosio. Los japoneses no *colgaban los kimonos*; los *extendían*, como las lavanderas soleaban antaño las sábanas sobre matas de brezo.

Yo diría (aunque líbreme Dios de corregir a Ferlosio) que se trata de un falso haiku, invención de algún inglés, como las populares invenciones de Arthur Waley o las de Lafkadio Hern, o quizás de una traducción muy modernista (y entonces sí cabe pensar que hay cuerdas y pinzas de colgar la ropa); en todo caso, una versión muy occidentalizada. Dudo que la escritura japonesa y el rigor formal del género permitan atribuir las mangas del kimono al niño; las mangas del kimono son del kimono, con toda

probabilidad, en la escritura japonesa. Y no son pequeñas: lo que es pequeño es el kimono. Una sentimentalidad tan brusca, enfocada hacia el mundo infantil, no me parece propia de la cultura japonesa clásica. Pero sí británica. Y un tropo de proximidad tan violento... En fin, es una especulación.

Por supuesto que Ferlosio, lector perspicaz, así lo entiende y en la página siguiente escribe que «el cuerpo es el niño y es el lugar del hecho, (en tanto que) el kimono *significa* el niño y es el lugar de la representación». Pero la figura de proximidad entre el kimono y el niño está expuesta a palo seco, como en una copla popular o en una saeta:

*Al sol se están secando tres altas cruces ¡Ay, los agujeritos de Jesucristo!*

A Ferlosio le interesaba el haiku (si es que de verdad es un haiku) no como poema especialmente relevante, sino como ejemplo retórico.

¿Y el haiku de Eluard, que respeta incluso la proporción silábica (5/7/5) de la forma japonesa?

*La muette parle*  
*C'est l'imperfection de l'art Ce langage obscur.*

La traducción literal dice: «Habla la mudita / es la imperfección del arte / ese lenguaje oscuro.»

¿Y tan oscuro! ¿No será la *mouette* (la gaviota) la que «habla»? Una gaviota hablando es un posible ejemplo de lenguaje oscuro y arte imperfecto. ¿O acaso una mudita verdadera, una muchacha *discapacitada*, como se dice ahora, se dispara a hablar y lo primero que dice es que el lenguaje es oscuro y de ahí la imperfección del arte? Ella ha de saberlo que sin hablar logra hacerse entender. ¿Es una invitación de Eluard a que guardemos silencio? ¿Si él lo hubiera guardado más a menudo!

El haiku es asunto muy vidrioso. Se desaconseja vivamente al artista escritor que componga haikus japoneses. Ni japoneses, ni de ningún otro lugar. Nada de haikus.

#### BIBLIOGRAFÍA:

H. G. Henderson, *An introduction to Haiku*, Doubleday, 1958.

P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, 1977.

G. Lakoff & M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago University Press, 1980.

J. Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, 1989.

G. Knepler, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Cambridge University Press, 1994.

**MODERNO.** Para las confusiones entre los términos «arte moderno» y «arte de la modernidad», véase la entrada VANGUARDIA. Una vez vista, se puede regresar para leer el añadido que sigue, el cual sólo trata de aclarar un punto que había quedado oscuro en la entrada CRÍTICO. Hay una íntima relación entre estos tres términos: moderno, vanguardia y crítico, sin los cuales desaparecería el 80 % de lo que se ha escrito en el siglo XX.

El inventor del término «modernidad», aplicado a aquello que en cada instante señala (o no) hacia un futuro que se cumplirá o no se cumplirá, es Baudelaire. Como espléndido crítico y periodista moderno que era, intuyó que la formación del vacío, es decir, del instante presente en tanto que momento de la nada nadeante, era tarea de los críticos y de los periodistas. Sólo ellos podían determinar en cada instante lo que era actual y lo que formaba parte de las actualidades, ya que ellos mismos se convertían en pura transparencia de lo actual. Adoptaban el nihilismo como profesión, en definitiva.

Para Baudelaire, el artista de la modernidad era alguien que, como él, daba forma al instante fugaz, sobre el abismo que se abre en cada instante sucesivo. Y esa forma instantánea aparece ya destinada a no durar y a ser substituida por otra igualmente efímera. El artista de la modernidad da forma (da una permanencia insubstancial) a lo efímero y deja un sello formal en la temporalidad desnuda e invisible. El contenido de esa forma es, claro está, la forma misma, pues es ella la que data históricamente el instante. Así puede decirse, por ejemplo, que Andy Warhol es una forma cuyo contenido son «los Sesenta», o la década de los años sesenta. El arte aparece como puro identificador del tiempo, y sin ningún otro contenido.

Si se compara el pensamiento de Baudelaire con el de cualquier otro pensador de su propia época o anterior (excepto Nietzsche, con el que guarda muchísimas afinidades), se comprueba un contraste escandaloso, pues para el pensamiento clásico los artistas son precisamente los testigos de la eternidad, de lo perdurable, y de lo que no cambia nunca,

porque, de no ser así, ¿para qué querríamos el Arte? Suficientes son ya los entretenimientos, espectáculos e informaciones de actualidad que soportamos habitualmente.

Pues bien, en obediencia a su posición como crítico y periodista de extraordinario talento, Baudelaire eligió como máximo ejemplo de «artista de la vida moderna» al mediocre Constantin Guys y menospreció al verdadero artista de la vida moderna, Édouard Manet, demostrando con ello que los críticos y periodistas son los encargados de definir la *actualidad* siempre correctamente, y de determinar la *modernidad* siempre erróneamente.

Pero préstese atención a la paradoja: así como Baudelaire, en tanto que crítico y periodista, se equivoca acertadamente en la definición de su modernidad (es el primero en decir que el artista de la vida moderna es el único artista que valga la pena, lo que será un tópico de las vanguardias), y acierta erróneamente en la definición de su actualidad (propone a Constantin Guys como modelo), acierta por completo y no se equivoca en absoluto sobre su actualidad y su modernidad *en tanto que poeta* (porque él mismo es el mejor ejemplo de su propia definición).

Una demostración más de que la actualidad de lo moderno, e incluso la modernidad de lo actual, la definen los críticos y los periodistas en cada momento, pero lo moderno en sí (es decir, lo propio del arte en cada momento) no lo define nadie. Se define por sí solo y siempre demasiado tarde. Sólo hay modernidad en el pasado.

#### BIBLIOGRAFÍA:

Ch. Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», en *Œuvres complètes*, Gallimard, 1961.

R. E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia*, Alianza, 1996.

F. de Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Anagrama, 1999.