

suave movimiento de cortinas o volantes, y por otras muchas razones cuya descripción detallada sería empresa casi imposible.

Que la metáfora dependa del discurso en que surge es algo que se observa independientemente de toda particularidad de época o de estilo. La frase de Davidson antes citada, «Metaphor is the dreamwork of language», tenía que ocurrírsele a alguien que ha pensado largamente en lo complicado, imprevisible, irregular, que puede ser el proceso de recepción de una metáfora. Esta enigmática figura es la clave de la teoría de Davidson, su punto de cristalización, de condensación. Pero lo que es una constante del lenguaje se vuelve en la poesía barroca ostentación de virtuosismo. Así Góngora, al final de una historia idílica de pescadores enamorados, dirige un apóstrofe al dios Amor, preguntándole por qué se muestra favorable y benigno al deseo de sencillos pescadores, él que maltrata despiadadamente a los poderosos y cortesanos, lo que le lleva a contestar:

¿Por qué? Por escultores quizá vanos
de tantos de tu madre bultos canos
cuantos al mar espumas dan sus remos¹⁷.

Los chorros de espuma levantados por los pescadores a cada golpe de remo aparecen en estos versos bajo la figura metafórica de «bultos canos», blancas estatuas de la madre de Amor, esculturas marmóreas de Venus. La semejanza de la estatua y la espuma, que se limita al color blanco, evidentemente no bastaría para provocar y sostener la metáfora. La blancura que comparten los dos términos cuya hibridación produce la metáfora, la estatua y la espuma, no es más que la parte emergente de una red de relaciones heterogéneas, cuyo entrecruzamiento produce un efecto mágico, precisamente por su carácter disparatado e imprevisto. Entre ellas se cuentan: una asociación culturalmente instituida, por la que el chorro de espuma que levanta el remo aparece como conmemoración ritual del mito del nacimiento de Afrodita, la «hija de la espuma»; una relación de contrariedad entre la dureza y estabilidad de la estatua y la fluidez instantánea del chorro de espuma, en virtud de la cual los pescadores son escultores «vanos», escultores de fantasmas o sombras de estatuas; y sobre todo relaciones que sólo funcionan en el marco del poema, por ejemplo la celebración de los trabajadores del mar y de la tierra como artistas refinados, capaces de producir objetos de exquisita belleza.

¹⁷ Soledad segunda, vv. 663-5.

Pero tales estructuras no son exclusividad de la poesía barroca. Pueden buscarse en cualquier época y en cualquier poema. Tomemos, al azar, un texto de Juan Ramón Jiménez:

Convalecencia

Sólo tú me acompañas, sol amigo.
 Como un perro de luz, lames mi lecho blanco;
 y yo pierdo mi mano por tu pelo de oro,
 caída de cansancio.
 ¡Qué de cosas que fueron
 se van... más lejos todavía !

Callo

y sonrío, igual que un niño,
 dejándome lamer de ti, sol manso.
 ...De pronto, sol, te yergues,
 fiel guardián de mi fracaso,
 y, en una algarabía ardiente y loca,
 ladras a los fantasmas vanos
 que, mudas sombras, me amenazan
 desde el desierto del ocaso.

Es obvio que este poema gira casi enteramente sobre la metáfora del sol como «perro de luz», nada trivial y más bien enigmática. El sol es la única compañía del enfermo, compañía amistosa como la del perro; el sol «lame» su lecho, y la mano del convaleciente acaricia su pelo de luz. Ninguna de estas ideas surge de la nada. La rutilante cabellera de las divinidades solares, el rubio Apolo de hermosos cabellos, que encontramos en la poesía de la Antigüedad clásica, se refleja en pequeña escala, íntima y burguesa, en el «pelo de luz» del perro solar. Unos versos de la primera *Soledad* de Góngora, en que la «dulce lengua de templado fuego» del sol, «chupándolo apenas» seca el vestido de un náufrago, son tal vez el inesperado antecedente de ese sol que lame la mano fatigada del conveleciente. Por último, el sol es fiel guardián contra las potencias de las tinieblas, «fantasmas vanos», «mudas sombras», y su ladrido, «algarabía ardiente y loca», ahuyenta las pesadillas que habitan «el desierto del ocaso». Esta última idea, acorde con el viejo simbolismo de la luz vital y liberadora, se apoya también en una sinestesia que identifica la sensación visual de una fuerte luz, y la sensación auditiva de un sonido potente y áspero como el ladrido. Fuera del poema, la metáfora es inaceptable. Pero el texto muestra que todo apunta a ella, desde las sensaciones, aquí y ahora, del convaleciente a quien el sol reconforta, hasta una inmemorial tradición simbólica y poética, de la que sólo hemos vislumbrado algún fragmento aislado.

Hemos pasado de la metáfora como transferencia de nombre al enunciado metafórico como modelo científico, para llegar por fin a la metáfora-texto, por un movimiento que iba de la retórica a la lógica para llegar a la literatura. En la literatura hemos hallado quizá la verdadera patria de la metáfora, que sin duda no por casualidad, fue nombrada y definida por primera vez en la más precoz y menos sumergible teoría de la literatura, la *Poética* de Aristóteles. Con ello no negamos la omnipresencia de la metáfora en todo discurso, y su frecuencia en el lenguaje más coloquial, y hasta más vulgar. En todo uso auténtico de la palabra, la trama de relaciones entre discursos depositados en la memoria de la lengua puede ser activada. Pero es por lo general en la literatura donde la red de asociaciones que sostienen la metáfora se vuelve visible, y donde los diferentes hilos que la componen son devanados con suficiente perseverancia para que la fusión que ella opera entre dos puntos de la red pueda hacerlos resonar de modo intenso y duradero.



De la serie sobre el poder, 0,54 x 0,37 cm. Collage e Impresión s/papel, 1997