

piras, incendian los claustrales mercados, es también único, como única es estremante noche deslumbrada, atónita de azul, como una gran montaña con surtidores de astros y selvas claras de constelaciones...



El ultraísmo no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí, halla en él su apoteosis.

Tal vez esta verdad no sea absoluta, pero, por un instante al menos, es sorprendente ver en las tendencias novísimas algo así como el divino crepúsculo, como la última roja floración, como el canto de cisne de la retórica...

La llama*

Bajo la larga urna del cielo —ante los mástiles de invierno que se alzan sobre las aguas sin ruido— y las luces verdes del puerto que en amplia inmóvil procesión, anilladas de rojo en la penumbra lo ciñen, —una llama torva ondula en el aire pardo y pesado a ras de la tierra— en el derrumbamiento de las cosas visibles, en la angustiosa espera de la tormenta cercana...

La llama roja salta y chisporrotea. —Yo paso junto a la llama; yo escucho lo que quiere proclamar su lengua de fuego—, yo doy palabras y voz a lo que susurra esa llama.

Yo, latente bajo todas las máscaras, —nunca apagada y eternamente acechando—, hermana de la abierta herida de luz en el desnudo flanco del aire —hermana de lares y piras—, hermana de astros que arden en los jardines colgantes cuya serenidad enorme yo envidio, —desterrada de las selvas del sol hace abismos de siglos— encarno la grande fatiga, la sed de no ser de todo cuanto en esta tierra poluta vibra, y sufriendo vive.

Te siento y paso. —Sigo a lo largo de la tarde lenta— y medito el significado de tu roja palabra —y veo que en verdad eres símbolo— de nosotros que inevitablemente sufrimos —uncidos al gris yugo del día— o al enjorado yugo de la noche y ansiamos como tú la alta serenidad y el desdén claro de la felina noche...

Espoleados —deseando deslumbrarnos y perdernos en los pasionales festines— en la crucifixión de cuerpos tremantes— (y pienso —que tal vez no es otra cosa la vida— que el ascua de una hoguera muerta hace siglos —que el último eco de una voz fenecida—

* Grecia, n.º XLI, año III.
Sevilla, 29 de febrero de 1920.

que arrojó el azar a esta tierra algo lejano a este orden de cosas del espacio y del tiempo). —Y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo— que en girones desgarran los grises vientos.

La metáfora*

No existe una esencial semejanza 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, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.

Explicar, por ejemplo, el dolor en términos de histología, de sacudimiento del sistema nervioso, de caries..., equivale a escamotear lo explicado. Claro que esta nomenclatura puede ofrecer una utilidad practicista, semejante al alivio intelectual que proporciona en una operación algebraica el hecho de rotular las cantidades x , y ó z . Pero es absurdo creer que estas claves puedan cambiar o esclarecer en modo alguno las cosas que rotulan. La luz —la sensación lumínica, verbigracia— es algo definitivamente demarcable de las vibraciones en que la traduce la óptica. Estas vibraciones no constituyen la realidad de la luz. ¿Cómo creer, además, que una cosa pueda ser la realidad de otra, o que haya sensaciones trastocables —definitivamente— en otras sensaciones?

Así, 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. En ambos casos se tiende un nexo desde la luna (síntesis de percepciones visuales) hacia otra cosa: en el primero, hacia una serie de relaciones espaciales; en el segundo, hacia un conjunto de sensaciones evocadoras de sigilo, untuosidad y jesuitismo... Ahora bien; ninguno de estos mitos, ni el mito geometral que identifica la luna con un sólido, ni el mito físico que identifica este sólido con un acervo de átomos fragmentables a su vez en electricidad, ni el mito lírico, se presentan como simples reemplazos del trozo de realidad que demudan. Antes son —como todas las explicaciones y todos los nexos causales— subrayaduras de aspectos parcialísimos del sujeto que tratan hechos nuevos que se añaden al mundo. Considerada así, la metáfora asume el carácter religioso y demiúrgico que tuvo en sus principios, y el creacionismo —al menos en teoría— se justifica plenamente. Definamos, pues, la metáfora como una identificación voluntaria de dos o más

* Cosmópolis, XI, 1921.

conceptos distintos, con la finalidad de emociones, y estudiemos algunas de sus formas.

Las distinciones gramaticales entre comparación y tropo, distinciones determinadas por el empleo o la ausencia de la palabra *como*, no deben detenernos.



Empecemos considerando una notable idiosincrasia de nuestras facultades.

Nuestra memoria es, principalmente, visual y secundariamente auditiva. De la serie de estados que eslabonan lo que denominamos conciencia, sólo perduran los que son traducibles en términos de visualidad o de audición. Así, mientras un pormenor ocular sin importancia intrínseca alguna —el dibujo de las baldosas de un patio o el desfile de libros en una estantería, por ejemplo —puede entretenerse a nuestra vida interior y persistir indefinidamente, la feroz estrujadura del dolor físico se borra apenas ha pasado y sólo es recordable en abstracciones de agresividad, angustia, etc., o en símbolos concretos de punzada, de dolor macizo o de dolor puntiagudo... Ni lo muscular ni lo olfatorio ni lo gustable hallan cabida en el recuerdo, y el pasado se reduce, pues, a un montón de visiones barajadas y a una pluralidad de voces. Entre éstas tienen más persistencia las primeras, y si queremos retrotraernos a los momentos iniciales de nuestra infancia, constataremos que únicamente recuperamos unos cuantos recuerdos de índole visual...

Nombrar un sustantivo cualquiera equivale a sugerir su contexto visual, y hasta en palabras de subrayadísima intención auditoria como *violín-tambor-vihuela*, la idea de su aspecto precede siempre a la de su sonido y se opera casi instantáneamente.

De ahí que la metáfora que se limita a aprovechar un paralelismo de formas existente entre dos visibilidades sea la más sencilla y la más fácil. A priori esperaríamos hallar numerosos ejemplos de este tipo de imagen en los poemas primitivos, pero no es así, y el examen de una obra como la versión inglesa del *Shi-King* de Confucio, donde se encuentran compiladas las más arcaicas canciones del Imperio Central de 600 o 700 años antes de nuestra era, nos convence de lo contrario. En la poesía castellana, recién Góngora sistematiza la explotación de las coincidencias formales en líneas como el verso crisográfico: *En campos de zafiro pace estrellas*, o cuando afirma: *Los arados peinan los agros*. Martingala que alcanzó luego su más plenaria reducción al absurdo en el axiomático *Lunario Sentimental* de nuestro Tagore, Lugones, y de la cual también se burló Heine cuando dijo que la noche era una capa renegrida de armiño con pintitas doradas. Justificándose después con la admisión de que, sin duda, el peletero a quien se le ocurrió el desatino de teñir de negro el armiño era un demente.

Quizá de menos fijación efectiva, pero mucho más audaces, son las metáforas conseguidas mediante la traducción de percepciones acústicas en percepciones oculares, y viceversa. Los ejemplos son múltiples.

Ya alrededor de 1620, Quevedo habló de *negras voces* y apostrofó al jilguero: *voz pintada*. En 1734, realizando una idea parecida, el padre Castel inventó un clavicordio de los colores, destinado a hacer visible el sonido y a interpretarlo en términos cromáticos. ¡Notable caso del entrometimiento en la especialidad de una ideación que, en sus albores, fue casi un juego de palabras! Carlyle, describiendo una ovación, comparó las voces de los hombres con una gran montaña roja, y rindiéndose a la necesidad de redondear su frase, añadió que las voces femeniles ondeaban en torno como una niebla azulena. Saint-Pol-Roux, guiado por la similitud entre las palabras *coq* y *coquelicot*, y sugestionado sin duda por el color de la cresta, dijo que el canto del gallo era una amapola sonora. René Ghil, amplificando ciertas celebérrimas declaraciones de Rimbaud sobre el color de las vocales, intentó crear una estética cimentada en la visualización de los sonidos. Escuchad las siguientes procesionales cláusulas de su *Traité du Verbe*: *Constatant les souverainetés les Harpes sont blanches; et bleus sont les Violons mollis souvent d'une phosphorescence pour surmener les paroxysmes; en la plénitude des Ovationes les cuivres sont rouges, les Flûtes, jaunes, qui modulent l'ingénu s'étonnant de la lueur des lèvres; et, sourdeur de la Terre et des Chairs, synthèse simplement des seuls simples, les Orgues toutes noires plangorent...*

Esto fue escrito el 86. Once años antes, ya el profesor austriaco Bruhl había estudiado la ligazón de sonidos y de colores. El 83, Francis Galton investigó también el fenómeno, y una encuesta bastante extensa, realizada por él, reveló cierta influencia hereditaria en las maneras de visualizar los sonidos. En cambio, tratándose de individuos no vinculados, se halló que las diferencias eran enormes. Así, Rimbaud veía las vocales de la siguiente manera: *A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde*. Una persona citada por Galton las veía: *A azul, E blanca, I negra, O blanquecina, U parda*; otra, a su vez, *A blanca, E bermeja, I amarilla, O negra y transparente, U violácea...*¹. La verdad es, como apuntan Nordau y Suárez de Mendoza, que la audición colorativa es consecuencia de asociaciones casuales y carece de universalidad...

De índole más estrictamente literaria son las metáforas que trasladan las sensaciones oculares al terreno auditivo. No derivan, como las anteriores, de idiosincrasias psíquicas, y antes son el resultado de una libre volición del poeta que de una asociación brumosa. (No empleo la frase *asociación subconciente*, por la razón de que no creo en la subconciencia, que conceptúo como una hipótesis provisoria —e indubitablemente efímera— de la psicología).

Nobilísimo ejemplo del orden de metáfora que nombro es el trazado en los dos versos primeros del *Sendero Innumerable* que compuso Ramón Pérez de Ayala:

Y por la noche un libro y una boca de miel.
De miel, y que las rosas de corazón riente
canten todo a lo largo de las sendas del huerto.
Y la boca y las rosas yazgan sobre tu frente
cuando hayas terminado tu labor y estés muerto.

¹ Galton: *Inquiries into Human Faculty and its Development. Everyman's Library*, págs. 109-110.