

II

El tema de la metáfora es, obviamente, antiguo, si Aristóteles nos lo parece. Pero, como observa Umberto Eco, aparte de su vetustez, lo curioso es la escasa variedad de abordajes que ha registrado a través del tiempo. Hoy, como en los días del filósofo caminador, consideramos que la metáfora, por medio de una sustitución de nombres, un desplazamiento de géneros o una oculta analogía que se revela de golpe, establece la posibilidad de nombrar de distinta manera que con el nombre (propio): por medio de un nombre impropio. Es un juego de diferencias y semejanzas que nos lleva hacia el parecido de lo distinto. Apela a la creatividad del lenguaje que incidirá especialmente en la poética de los *concetti* barrocos, el *Witz* romántico y las «anomalías» de la comunicación que estudiará Freud.

Aristóteles, entonces, lo dijo casi todo, pero con una limitación propia de su sistema realista y sustancialista: identificar las categorías del lenguaje con las categorías del ser. La palabra no designa sino lo que previamente existe organizado en sustancia, forma, esencia y accidente. El lenguaje reconoce objetos pero no los produce. Eco se pregunta y nosotros, en eco, con él: ¿la cultura no organiza, entonces, el mundo? ¿No existe la facultad humana de estructurar el mundo por medio de relaciones de pertinencia/impertinencia? Si el decir sólo puede decir el nombre propio o cualquier otro, que sería erróneo ¿en qué espacio funciona, entonces, el lenguaje poético?

Aquí los senderos se bifurcan. Si aceptamos que las palabras sólo pueden ser significadas por otras palabras, sin llegarse nunca al significado último/primerero que cierra la cadena significante, toda significación es metafórica, o sea circular y tautológica. Esto no es grave, porque existen convenciones comunicativas que nos habilitan, si no a clausurar definitivamente, sí a cortar transitoriamente el deslizamiento de signos que es el lenguaje.

Ahora bien: si seguimos a Aristóteles y obedecemos a la fe (tan ilusoria) sustancialista, la metáfora aparece como una bella anomalía del lenguaje, mejor dicho en la teoría del lenguaje, en cuyo caso hace falta un metalenguaje que dé cuenta de la norma y de su perturbación. Simplemente, ocurre que si este metalenguaje se nutre de palabras, se produce el fenómeno tantas veces ironizado por Borges: el conjunto de los conjuntos es imposible, porque no puede contenerse y ser contenido a un mismo tiempo. Los únicos metalenguajes legítimos, en este sentido, son, como Wittgenstein nos hizo notar, el gesto y la música. La mano sólo está plenamente significada con una mano, la vivencia sólo se plenifica «hacia afuera» en la melodía. Por eso, tal vez, recoge Borges, reiteradamente, la sugestión de Walter Pater: en todo arte hay la fantasía de plenitud musical, todo lenguaje estético tiende a ser música.

En los umbrales traseros del barroco, que tanto haría por la *selva selvaggia* de la metáfora, Giambattista Vico puso las cosas del revés, acaso para pensarlas del derecho. Como arriesga Croce, su paisano es, sin decirlo, el inventor de la estética, antes que Baumgarten y Batteux. La estética como la disciplina (quien prefiera, diga

ciencia) que considera el arte como una forma de saber. Junto con la *scienza nuova* de la historia, lo que, en el vocabulario viquiano, se llama «Fantasía». El arte es, hasta entonces, adorno o deleite que sirve, en el mejor de los casos, para amenizar el transporte (o comunicación) del saber ajeno, de la ciencia, la moral o la religión.

Vico, al contrario, sostiene que sin poesía no hay pensamiento, que la poesía es la operación primordial de la mente humana, como lo prueban los tesoros poéticos de los pueblos primitivos. Es decir, para lo que venimos discurriendo, que la metáfora no es una anomalía del lenguaje, sino su fundamento. Anterior a los vocabularios técnicos, actúa como intuición de lo concreto y, en consecuencia, como saber de lo individual, o saber individualizado, distinto del saber general, universal, abstracto, reflexivo, de la filosofía. El lenguaje poético, la vibración de la metáfora, nace con el habla humana y en medio de su diversidad babélica. Hace creíble lo imposible, superponiendo la verosimilitud a la verdad. Al reiterar la metáfora, el lenguaje recupera, pues, su primigenia fuerza de significancia, su virtualidad de conocer por medio de la figura verbal, desembarazándose del peso convencional debido a los usos lingüísticos. El lenguaje se imagina original y, viquianamente, «fantástico». Recupera su primitivismo, en el sentido de su actividad fundacional.

Ortega, por lo mismo (o sea: por lo mismo de Vico a través de Croce y por lo mismo de Borges) no duda en clasificar a la metáfora como una de las más fértiles potencias que posee el hombre, lindante con la taumaturgia y la génesis. Acaso el universo procede por metáforas, y de ahí su proliferación y su riqueza. Si lo humano es el espacio del ser como dado, lo habitual, entonces la metáfora es un poderoso instrumento de des-humanización, de trascendencia, que potencia la palabra hacia un más allá imaginario, denunciando la existencia acreditada como agujereada de carencias. Más allá: *meta ferós*. La metáfora, dice Ortega, decora y recama el objeto, pero en tanto lo escamotea, ennobleciéndolo o envileciéndolo, hasta convertirlo en otro objeto. Señala su referente, pero ocultándolo. Actúa como el tabú, que prohíbe designar las cosas por su «nombre propio», de modo que éste se pierde. La metáfora elude su referencia.

Ya los griegos sabían que el nombre original de la cosa (*étymon*) es algo perdido y que sólo tenemos de las cosas el nombre genérico y el individual. La metáfora, en esta perspectiva, lo único que hace es reconocer que la referencia de todo nombre es incierta, y juega con tal incertidumbre. Allí donde se intersectan los géneros y los individuos, se rompe la subordinación jerárquica y se entreabre el lugar de la metáfora, destrucción y producción de sentido, a la vez.

El sujeto y el objeto de la enunciación confunden sus fronteras, generando una economía en el transporte de sentido, razona Kristeva. En este orden, la metáfora sería un fenómeno equivalente al del amor platónico. Según Platón, el alma enamorada percibe una limitación terrena de las cosas celestiales (*homoíoma*), un símil inauténtico aunque indiciario del mundo arquetípico. Al enamorarse, se extasía, se pone fuera de sí, disparada hacia la reminiscencia, el recuerdo de haber estado más allá de Urano, en el cielo de las formas perfectas y eternas. La metáfora, como el Eros platónico,

liga ambos términos en torno a una ausencia esencial. Los pone en acción en un movimiento erótico y semiótico, a la vez. Como la cosa significada no aparece (porque está, rigurosamente, en el cielo, según Platón), siempre la palabra la excede. En este margen áureo, libre e incierto, opera la metáfora (debió reconocerlo ya, en homenaje a su inteligencia, aun el sustancialista Aquinate).

La metáfora es, pues, una historia abreviada, una elipsis narrativa, en la cual se aproximan dos términos suprimiendo el intermedio, que parece inexistente, inabordable o prohibido. Es, como se ve, el acto poético por excelencia, la *poiesis*, la *Verdichtung*, la condensación verbal que hace poético al lenguaje cotidiano. Desaparece la fantasía de identificación primaria y se cae en el infinito del significante. Los simbolistas verán en esta maniobra la aparición de un orden oculto universal, el juego de las correspondencias bodelerianas, repertorio ¿final? de toda metáfora. La ruptura del lenguaje unilineal por la irrupción metafórica es la verdad del mundo, donde las evidencias naturales pasan a ser símbolos que se hablan, se corresponden (se responden unos a otros) y, tal vez, alcanzan a armonizarse como en un gran poema coral. Volvemos a Platón, al Eros que todo lo liga (como una materia pegajosa pero también como un ligue) y que sí, en el orden erótico, poco tiene que ver con Borges, en la fantasía de unidad imposible que hace funcionar el lenguaje en busca del perdido nombre original de las cosas, sí atañe al escritor argentino y a su culto insistente por la elaboración metafórica de la elocución.

III

Metáfora y espejo, dos elementos constantes en la imaginería de Borges, se vinculan inopinada y rigurosamente. En el espejo, como en la metáfora, hay dos términos, una elipsis esencial y la correspondencia/impertinencia de ambos, ligados momentáneamente en el acto de reflejar. Están la cosa reflejada y el reflejo, separados y unidos por un elemento transparente, que existe pero no se ve: la superficie del espejo, que vuelve intangible la imagen reflejada. En efecto, si queremos tocar la cosa que se refleja, podemos hacerlo, pero si queremos tocar su reflejo, advertimos que estamos infinitamente lejos de él, por la agencia insidiosa de una mínima película de cristal.

Borges ha llenado sus espejos con figuras que insisten en caracterizarlo. Las más frecuentes son el guerrero y el poeta, en ocasiones reunidos en un mismo personaje. La vida es la guerra, que es acción y muerte: desaparición. El poema es permanencia, reiteración de la bella forma que vence al tiempo, el olvido y la caducidad de las cosas y los hombres. En esta tensión guerra/poesía se inscribe la visión borgiana de la historia, ese gran espejo de palabras que se sitúa entre la extinción y la perduración.

La elección de la guerra como modelo de la vida (podía haberlo sido el trabajo o el placer, los placeres) inclina el universo borgiano del lado del Tánatos, con su consecuencia estética ineluctable: un objeto es bello cuando se lo destruye y, de su

vacancia, surge el nombre hermoso que ha de hacerlo perdurable y, de alguna manera, falso, ya que el nombre no es nunca la cosa. El arte es una falsificación vocada por la eternidad.

El poeta que suele decir los poemas de Borges es la personificación de una barroca *Vanitas*, de un *memento homini*; recuerda que has de morir fatalmente, que, de alguna manera, ya estás muerto y lo único cierto de tu vida es tu mortalidad, saber que hay un día último, una postrimería segura. Por tanto, la situación óptima del poeta es el fantasma, la voz sin cuerpo o el muerto que hace como si estuviera vivo. Palabra descarnada, voz de la muerte que no puede ser aniquilada por la muerte. La vida es, entonces, perención o éxtasis, desaparición o plenitud de una fugacidad sin antecedentes ni consecuencia, figura de lo eterno. Ser es querer perdurar a pesar de que, o acaso porque, ser es dirigirse a la muerte.

La figura complementaria a la del poeta-fantasma es, en Borges, el cuchillero, una especie de profesional de la muerte, que vive peleando para matar o morir, asumiendo el Tánatos sin adherencias ni trascendencias. No matar para lograr un fin ni por obedecer a una causa, sino matar por matar, en la gratuidad sagrada y estética de la destrucción que deja paso a la bella palabra y habilita al ciclo de la producción poética.

Vivimos para guerrear, morir y convertirnos en un nombre, aunque sea el nombre de un poeta menor en una antología esquinada. Estos extremos (destruir, desvanecerse, perdurar) crean una tensión dubitativa que, tal vez, sea la vida: dudar si «habrá suerte mejor que la ceniza de que está hecho el olvido».

Este privilegio de lo postrimero sobre la vida que pasa, del pasado que se cristaliza sobre el presente continuo, otorga a la muerte, último espejo, el carácter de una definitiva dadora de identidad, una suerte de madre final. Los personajes de Borges suelen descubrir su identidad al morir, cuando su historia deja de ser un cuento y se abre el espacio de la insistencia mítica, de la memoria poética. «En el espejo de esta noche alcanzo / mi insospechado rostro eterno», dice el Laprida de «Poema conjetural». La muerte es la subjetivación del tiempo, del devenir que todo lo trae y todo se lo lleva. Suele afectar, en Borges, la figura del tigre, que devora a su víctima y es su víctima, o del obvio símil del «río que me arrebató y soy ese río» («Heráclito»). O del poeta menor de la pieza homónima, que se asume como objeto-sujeto de la desmemoria histórica: «La meta es el olvido. / Yo he llegado antes.»

Esta asunción de la muerte, por pasiva (el poeta fantasma) o por activa (el cuchillero), vincula el arte con la privación, la pérdida y la desdicha. Con sesgo olímpico, algunas figuras borgianas deciden abstraerse de la vida, asumirse como fantasmas, de modo que no advierten siquiera que están muertos. Son los casos de Melanchton y de Gracián. Emerson, el filósofo norteamericano, glorioso, consular, halagado por la opinión de su tiempo, confiesa en su poema homónimo: «No he vivido. Quisiera ser otro hombre». Vale la pena transcribir completo «El poeta declara su nombradía»:

El círculo del cielo mide mi gloria,
las bibliotecas del Oriente se disputan mis versos,