

LA METÁFORA: DE LA ABSTRACCIÓN AL EXPRESIONISMO

Ángel González Fernández
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

La dimensión predicativa de la metáfora, en relación con el referente objetivo al que se aplica, aproxima mucho el marco expresivo del tropo al de las artes plásticas en sus modalidades y estilos más de vanguardia, esto es, a aquellos que se caracterizan por una fuerte carga abstractiva, por la intensificación expresionista y por una tendencia más o menos radicalmente informalista.

Palabras clave: Metáfora, función abstractiva, atribución metafórica, analogía, dimensión icónica, expresionismo, informalismo.

Abstract

The predicative dimension of a metaphor in relation to the objective referent to which it is applied is approximate to the expressive framework of the trope to that of plastic arts in all of its modalities and more vanguard styles. This is for those that are characterized by a strong abstractive load, due to an expressionist intensification and by a tendency more or less radically in formalistic.

Keywords: Metaphor, abstractive function, metaphoric attribution, analogy, iconic dimension, expressionism, in formalism.

Los estudios recientes sobre la metáfora, al trascender de forma amplia y definitiva la teoría de la mera sustitución, vigente desde la retórica clásica, conducen a que se plantee con mayor interés el problema de la referencia del lenguaje figurado a la realidad objetiva, algo que hasta ahora no generaba mayores preocupaciones. No se presenta, en efecto,

Recibido: 23/09/07. Aceptado: 21/11/07.

problema alguno de referencias objetivas en relación con ninguno de los términos implicados si en la formulación metafórica lo único que se da es la sustitución de un término por otro, de modo que la palabra que en el léxico ordinario se refiere a un objeto sea utilizada para designar a otro objeto diferente, que guarda con el anterior una relación que justifica la asociación que se establece entre ellos. El lector asume sin dificultad la contravención implicada en la licencia poética por la que se designa un objeto con el nombre de otro y hace *epoché* del significado del término en el léxico, asumiéndolo circunstancialmente como significante de una realidad diferente. Lo que hay, por otra parte, de innovación, de creatividad, de ingenio y de belleza en la operación justifica la contravención e incluso hace que se agradezca por parte del lector, que, normalmente, apetece dejarse sorprender. La metáfora es, así, de un alcance puramente denominativo o designativo; no se trata, en el fondo, más que de una cuestión de palabras, y ello explica que el tropo tenga acomodo en el ámbito de la retórica, y así se mantenga, sin apenas trascender ese nivel, hasta muy recientemente.

Aun teniendo en cuenta las aportaciones de Genette¹, que se refiere a la teoría de la sustitución como “la dictadura de la sola palabra”, es indudable que el giro más radical en la teoría de la metáfora se da cuando Ricoeur nos hace notar que la función denominativa de la metáfora, que evidentemente está ahí, es normalmente consecuencia de otra función primordial en la configuración del tropo: la función atributiva. La metáfora no simplemente denomina a su referente objetivo sino que le atribuye algo; realiza una predicación acerca de él; y esta predicación se constituye además en elemento fundamental de la metáfora, que, por otra parte, reducida a una mera sustitución denominativa, no habría fundamento para distinguirla de otros tropos, como la sinécdoque, según es fácil comprobar siguiendo las posiciones de Aristóteles cuando, por ejemplo, habla, refiriéndose a la metáfora, de “traslación del género a la especie, o desde la especie al género”². En la metáfora se cumple, por todo ello, de forma compendiada y también aquilatada la voluntad predicativa que corresponde a toda la literatura, que no es sólo cuestión de construcción verbal más o menos florida, sino que es predicación acerca del mundo y de la vida; un puro esteticismo no podría, propiamente, ser considerado literatura.

¹ G. Genette, *La Rhétorique Restreinte*, en “Figures III”, Éditions du Seuil, París, 1972, pp. 72-74.

² Aristóteles, *Retórica*, 147b. 7-9.

I. Abstracción e intensificación atributiva

Cuando el poeta llama al clavel rojo *el cardenal de los tiestos*³, lo hace, evidentemente, autorizado por la razón de analogía que existe entre los objetos o realidades expresadas en los dos términos, una analogía fundada, a su vez, en el color rojo-púrpura de la flor y el color rojo-púrpura de la vestimenta característica del cardenal. Pero, claro, decir del clavel rojo-púrpura que es rojo-púrpura; es decir, atribuir el color rojo-púrpura, abstraído del campo semántico del término cardenal, a la flor de color rojo-púrpura, sería pura tautología y, en el fondo, nos estaría retrotrayendo a la función puramente denominativa sin más. Una predicación tautológica no es, en el fondo, predicación. Para que ésta sea auténtica, una verdadera atribución real y no mera tautología, la metáfora, en sus connotaciones, tiene que ir más allá de lo que simplemente es la propiedad abstraída del término de procedencia y en la que se funda su analogía con el término sustituido. No sería evidentemente lo mismo llamar *cardenal de los tiestos* al clavel rojo que llamarle, pongo por ejemplo, *el morrón de las macetas* o algo así, por más que también en este caso se justificaría la sustitución por la coincidencia semántica de ambos términos en la posesión de un característico color rojo-púrpura. Digo que no sería procedente con todo la denominación metafórica que ahora proponemos para el clavel, a título de ejemplo, a no ser que, lejos de pretender enaltecer la flor, nuestra pretensión fuese, por el contrario, denigrarla con la aplicación en un sentido figurado de un término que cumple, sí, la ineludible exigencia de la analogía pero que aporta connotaciones de sentido enormemente más vulgar que, en sí mismo, el término sustituido.

Para caer en la cuenta de que en la preposición “el clavel es el cardenal de los tiestos” no hay tautología, basta reparar en que no sólo se atribuye al clavel rojo el color que abstraemos del campo de significación del término cardenal, sino también, y por lo pronto, muchas otras connotaciones semánticas, presentes de forma implícita en ese término: la solemnidad del porte, la condición principesca, preeminencia, rango jerárquico, etc., algo que sin duda responde a un claro propósito de enaltecimiento del referente al que en este caso la metáfora se aplica, un ejercicio que, por el contrario, bien pudiera ser, y lo es en otras ocasiones, de denigración, repulsa o escarnio.

Estas connotaciones por vía indirecta y sólo aparentemente de secundario sentido, pueden sobreponerse incluso, en muchas ocasiones, al

³ Quevedo, *Romance 775*, verso 51.

fundamento directo de la analogía, que, con frecuencia, llega a diluirse hasta casi la desaparición, como sucede, por ejemplo, cuando Góngora, en relación con la mujer de quien pretende hacer sarcasmo, por su empeño en falsear la edad que realmente posee, habla de las *viejas*⁴ de sus ojos, por referencia a sus niñas; la analogía ha desaparecido, sustituida, al menos aparentemente, por una asociación por contraste (niñas-viejas) entre los términos y, en el fondo, también por las connotaciones que pone en la dama censurada el término *viejas*, aplicado a las niñas de sus ojos. Quevedo, que también utiliza en el mismo sentido la metáfora *viejas*, va más allá aun y habla en un poema de los ojos de la dama que tienen por niñas *mozas de fregar*⁵, con lo que lo decisivo en la configuración de la metáfora ya son, evidentemente, las connotaciones de vulgaridad y de condición plebeya que ponen en la dama que, por el contrario, quiere presumir de grandeza; en otra ocasión el mismo poeta hace referencia a las niñas de los ojos de otra dama, hablando, ya no de *mozas* o de *viejas* sino de *monsiures* y *gabachos*⁶, atribuyendo de esta forma a la dama en cuestión lo que en la época se llamaba comúnmente “el mal francés”y, en definitiva, censurando, por la vía del sarcasmo, la licenciosa vida que llevaba la mujer.

Es, por último, el propio Quevedo quien, precisamente para los claveles rojos en la rubia cabellera de la dama cantada, utiliza las metáforas *heridas*, *sangre*⁷ e incluso *muertes florecidas*. Hay, por cierto, en estos casos, una analogía fundada en el color rojo de *heridas* y de *sangre*, metáforas éstas que, sin embargo, se trascienden inmediatamente, a través de una metonimia de efecto por causa, cuando de ellas se pasa a *muertes florecidas*⁸: “muertes” como efecto de aquellas “heridas” y “florecidas” como adjetivo que acerca a su referente real una metáfora muy alejada ya de éste, a pesar de la analogía fundada en el color. Pero el sentido de estas metáforas, a pesar de la remota coincidencia en su fundamento analógico con *el cardenal de los tiestos*, que antes veíamos, es, por sus connotaciones, de significación completamente diferente. Los claveles rojos en el cabello de la dama de referencia son heridas, sangre y muerte en la apreciación del poeta, amante desesperado, a quien hiere, ciertamente, de muerte la inmovible actitud despectiva de la dama, recalcitrantemente hosca

⁴ Góngora, *Letrilla* 23, verso 17.

⁵ Quevedo, *Romance* 748, verso 49.

⁶ Quevedo, *Romance* 694, versos 21 y 24, respectivamente.

⁷ Quevedo, *Soneto* 501, verso 4.

⁸ Quevedo, *Soneto* 339, verso 7.

o indiferente a los requiebros de su desesperado amante. La atribución metafórica va mucho más allá del color, no obstante ser éste la propiedad que funda la analogía que legitima la formulación metafórica. El alcance predicativo de la metáfora va, por tanto, mucho más allá de lo que de forma directa e inmediata el tropo atribuye a su referente objetivo.

Bien se advierte, en función de lo que comentamos, que la dimensión predicativa de las construcciones metafóricas, y con ella el problema de sus referencias objetivas, son algo realmente complejo. En efecto, a la cualidad destacada, en la que la analogía real se funda y de la que en principio cobra legitimidad, digamos, la trasposición terminológica, se unen adherencias de distinto tipo, connotaciones semánticas diversas, que a veces pasan a ocupar el primer plano, y, sobre todo, una fuerte carga de subjetividad, que opera ya a la hora de seleccionar la cualidad a destacar, el término concreto del que aquella se abstrae en función de las connotaciones que se pretenden subrayar, dentro, al cabo, del propósito enaltecedor o denigratorio que preside y dirige la operación, sin olvidar tampoco la intencionalidad apreciativa o crítica con la que se opera, de acuerdo, naturalmente, con los posicionamientos ideológicos en que el poeta está.

Las connotaciones presentes por vía indirecta en el término imaginario de la metáfora, así como la intencionalidad subjetiva que determina la elección de ese término por parte del poeta, dan sentido a la predicación metafórica, evitando, como hemos visto, todo asomo de tautología. Pero hay más: aun cuando la metáfora parezca limitarse a atribuir a su referente la cualidad poseída en común con el objeto expresado por el término metafórico en el léxico ordinario, y en el que la analogía se funda, siempre le atribuirá, al propio tiempo, un modo determinado o un grado o nivel más o menos destacado en la posesión de esa cualidad; es decir, en la metáfora hay normalmente un carácter hiperbólico, tanto en la dirección del enaltecimiento como en la de la denigración, que ya de por sí neutralizarían todo asomo de tautología, en el sentido a que antes nos referíamos.

A la vista de la complejidad de aspectos que configuran la dimensión atributiva de la metáfora es fácil comprender a Paul Ricoeur cuando señala que el tropo no sólo no se circunscribe al reducido ámbito de la palabra, como se creía en la retórica clásica, ni tampoco al de la sola enunciación o frase, como se viene repitiendo desde Richards⁹, sino que

⁹ Richards, Ivor Armstrong, *The Philosophy of the Rhetoric*, Oxford University Press, New York, 1965, p. 96.

se adecua plenamente al plano del discurso: “si la metáfora hace pensar en un largo discurso ¿acaso no es, precisamente, porque ella misma es un breve discurso?”¹⁰.

En este discurso se refleja, como antes veíamos, las características fundamentales de lo que llamábamos la voluntad predicativa de la literatura; la predicación que ésta hace acerca de la realidad, a diferencia de la predicación científica y de aquella que la filosofía pretende, es algo que, en gran parte, se inscribe en el marco de la subjetividad: el de un yo en una situación determinada. Lo cual no resta, precisamente, valor a sus constataciones, y ello es obvio, sobre todo si se tiene en cuenta la conocida apreciación orteguiana: “cada vida es un punto de vista sobre el universo; en rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra”¹¹; ello es indudablemente lo que hace que cada una de estas vidas, esto es, la perspectiva personal y sus constataciones, sean imprescindibles para la conquista de la verdad; la realidad sólo se va descubriendo desde esa la irreemplazable perspectiva personal.

Destacado el componente atributivo de la metáfora, lo que nos interesa comentar aquí y ahora es que las peculiaridades de esa predicación metafórica, esto es, las características y modalidades de las referencias objetivas en el llamado sentido figurado, aproximan mucho el marco expresivo de la metáfora al de las artes plásticas en sus modalidades y estilos más de vanguardia, es decir, a aquellas que se caracterizan por la fuerte pretensión abstractista, por la intensificación expresionista, así como por la tendencia más o menos radicalmente informalista. Por lo pronto, tanto en el caso de la metáfora como en el de los movimientos plásticos contemporáneos opera, sin renuncia a decisivas dosis de objetividad, un intenso carácter lírico o de subjetividad sintiente y expresiva.

II. Abstracción e informalismo

La construcción metafórica, desde el punto de vista del fundamento analógico que la legitima, asienta, en primer lugar, sobre una operación abstractiva, como Konrad puso de relieve¹². Esta abstracción, que

¹⁰ P. Ricoeur, *La metáfora viva*, Trad. de Agustín Neira, Ediciones Europa, Madrid, 1980, p. 257.

¹¹ J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Revista de Occidente, 16 edic. Madrid, 1966, p. 96.

¹² Konrad, Hedwing, *Étude sur la Métaphore*, Librairie Larousse, París, 1973, p. 35.

comienza por operar, en relación con el término de procedencia de la metáfora, lo hace también en relación con el término en que se expresa el referente objetivo del que el tropo se predica. Por la abstracción metafórica se separa, en efecto, del conjunto o complejo semántico una sola propiedad o nota, es decir, una parte, que mantiene sin embargo el nombre o denominación que corresponde al todo; con ello esa parte, que, como decimos, vale por el todo, queda automáticamente y por lo mismo intensificada en su ser y en su valer, esto es, en su operatividad con respecto al conjunto de todos los demás semantemas. Hay, por lo tanto, en la formulación metafórica, y de forma implícita, una especie de sinécdoque de la parte por el todo. En efecto, el término metafórico que, en su sentido recto, hace referencia al todo objetivo que normalmente designa, pasa, dentro de la formulación metafórica, a expresar tan sólo aquella parte de su contenido semántico en la que se funda la relación de analogía con el referente objetivo de la metáfora. Hay, pues, una acepción del todo por la parte al manejar el término metafórico, tanto con respecto a su término de procedencia, como con respecto al término que la metáfora designa y al que la cualidad abstraída se atribuye. Del conjunto semántico significado en el término *cardenal*, en el ejemplo que comentábamos, la metáfora asume fundamentalmente el color púrpura que, a su vez, caracteriza al clavel, referente de la metáfora.

Fundada la metáfora sobre esta doble operación sinécdoque, al modo de lo subrayado por el grupo *Micron*¹³ nada más natural que a aquella le sea inherente el carácter priorizador e hiperbólico que la sinécdoque encierra: tomar, en efecto, el todo por la parte, confiriendo a ésta el nombre y la representación del todo, significa, desde luego, priorizarla con respecto a los demás semantemas, así como intensificar la virtualidad cualitativa que la especifica: ese “púrpura”, que vale por todo el conjunto expresado en el término “cardenal”, queda auténticamente destacado en su importancia y en su valor declarativo, no sólo con respecto a la realidad “cardenal”, sino también con respecto a la flor que se pretende alabar o enaltecer: el rojo-púrpura de la flor es un rojo-púrpura cardenalicio y hasta tal punto es así que la coincidencia autoriza a referirse a la planta con el nombre de “cardenal”. La dimensión atributiva de la metáfora es, en definitiva, condición indispensable para la función denominativa y abre, al propio tiempo, la posibilidad de que en la planta se conciten

¹³ Grupo *Micron*, *Retórica General*, trad. De Juan Victorio, Paidós Ibérica, Barcelona, 1978, p. 178.

las connotaciones estimativas, de signo analtecedor, asociadas al conjunto semántico expresado en el término “cardenal”.

El carácter sinécdozal y, por lo mismo, intensificador e hiperbolizante, connatural a la metáfora, como acabamos de ver, puede agudizarse aun en sentido expresivo (y luego veremos que mejor diríamos expresionista), de varias formas que los poetas emplean. Una de las más utilizadas por Quevedo y, en general, por los poetas españoles del Siglo de Oro consiste en hacer que la metáfora, una vez constituida, opere además en función de sinécdoque¹⁴. Atiéndase, por ejemplo, a la formulación metafórica en la que el poeta se refiere a la dama cantada llamándola “*firmamento que vives en el suelo*”¹⁵. Firmamento es, en principio, la metáfora que designa al rostro de la mujer, en el que, en efecto, hay *soles*, por referencia a sus ojos, según formulación figurada de evidente carácter neoplatónico y de uso muy frecuente en el Renacimiento y en el Barroco; hay también en el rostro de la dama estrellas o astros, por referencia a los destellos que esos brillantes ojos emiten. La metáfora, en “*firmamento que vives en el suelo*”, tiene sin embargo a la mujer como tal, en su conjunto, como referente; es decir, la metáfora *firmamento*, que de suyo hacía referencia a sólo el rostro, opera, no obstante, en función de sinécdoque, tomando la parte por el todo; es la parte, un solo rasgo o componente de la dama, lo único que del complejo conjunto de lo que ella es se asume, con lo que el proceso abstractivo se lleva al extremo, mientras que, por otra parte, se intensifica en grado sumo la luminosidad y destellos de sus ojos, toda vez que, ante ese único y destacado rasgo de su belleza, lo demás no cuenta.

El tipo de abstracción que opera en la metáfora, por más que nunca sea total, como antes decíamos, y que posibilita la connotación más o menos difusa de los demás caracteres del objeto (lo cual lleva directamente a que a cualidad abstraída y su priorización expresionista prevalezcan sobre todo lo que objetivamente corresponde al referente o sujeto del que la metáfora se predica) es muy similar a la abstracción que opera en el terreno de las artes plásticas.

Es, efectivamente, curioso constatar que esta intensificación cualitativa, hasta más allá de los límites de lo normal, esto es, de lo natural, es

¹⁴ Véase el interesante libro de Elena González Quintas, *La metáfora en la poesía de Quevedo. La naturaleza y la mujer*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2006. De este libro hemos tomado muchos de los casos que en este artículo se aducen a modo de ejemplos.

¹⁵ Quevedo, *Madrigal 407*, verso 8.

igualmente lo que el artista plástico busca cuando se entrega al proceso de abstracción, que está en la raíz del *modus operandi* de las vanguardias estéticas a que antes nos referíamos. No deja de ser significativo que los iniciadores de las corrientes abstractistas se mostrasen conscientes de imitar el modo de hacer de la literatura. Frantisek Kupka, uno de los partidarios más entusiastas de la abstracción, decía que “así como el hombre crea la exteriorización de su pensamiento por medio de la palabra, puede con igual legitimidad crear en pintura y escultura con independencia de las formas y colores de las cosas que le rodean”.

El paradigma literario opera en el artista plástico en la medida, en primer lugar, que legitima la comparecencia de la subjetividad e induce a abandonar el modelo imitativo o fotografiante de subordinación y acatamiento de la objetividad sensorial. Pero lo es también al contribuir decisivamente a depurar e intensificar las propias cualidades sensoriales, liberándolas abstractivamente de la subordinación a las formas de la naturaleza, que, por fuerza, condicionan y limitan la capacidad expresiva de esas cualidades. El color rojo en la túnica del Cristo, en el cuadro de El Greco, llamado *El Expolio*, no deja de ser una cualidad adjetiva; es el color “de”; en la túnica el espectador ve la túnica y no, precisamente, un rojo que se concreta en túnica. Cuando, por el contrario, el rojo se libera de la subordinación a la forma y comparece en sí mismo, de forma abstracta e informalista, asume protagonismo pleno, exhibiéndose plenamente en las formalidades que por sí mismo le constituyen en una expresión sensorial de los sentimientos y, en definitiva, de belleza.

Han sido muy repetidas y comentadas las palabras de Kandinsky, cuando, subyugado por la esplendorosa belleza de los colores combinados entre sí y liberados de la supeditación a las formas objetivas, dice: “Volvía de mis bosquejos, enfrascado en mis pensamientos, cuando al abrir la puerta del estudio, me vi de pronto ante un cuadro de belleza indescriptible e incandescente. Perplejo, me detuve mirándolo. El cuadro carecía de todo tema, no describía objeto alguno identificable y estaba totalmente compuesto de brillantes manchas de color. Finalmente, me acerqué más y sólo entonces reconocí lo que aquello era realmente: mi propio cuadro puesto de lado sobre el caballete [...] Una cosa se me hizo manifiesta: que la objetividad, la descripción de objetos, no era necesaria en mis pinturas y, en realidad, la perjudicaba”.

La combinaciones cromáticas sin configuración formal-natural y, por lo mismo, sin supeditación figurativa alguna constituyen una comparecencia del color y de la formalidad en toda su plenitud expresiva.

En el campo de la metáfora no cabe ciertamente un informalismo absoluto, al modo del que se practica en algunas vanguardias de la plástica a que nos referimos. En efecto, con independencia de que toda metáfora está dada en función de un referente objetivo concreto, que es real y es figurativo en el mundo natural, tampoco puede faltar en ella la dimensión icónica, que le es esencial, tal como Paul Ricoeur destacaba¹⁶, y la iconicidad es por esencia figuración y es forma. La condición icónica, en efecto, implica naturaleza de imagen; una imagen las más de las veces de condición formal-visual, pero que puede ser también sonora, olfativa, táctil, cinestésica, etc.; pero que es, en cualquier caso, de carácter figurativo y, por lo mismo, formalista. Si figurativa es, por ejemplo, la metáfora *pirámide andante*¹⁷, para la mujer que en su época vestía la prenda comúnmente llamada guardainfantes, figurativa y no menos formalista es también la metáfora *crystalina sonante tiorba*¹⁸, o también *dulce vihuela*¹⁹, que Francisco de Quevedo emplea para referirse al agua del arroyo que desciende, sonora, en suave cascada, así como *sabroso coral*²⁰, para referirse al salmón. Gustativas sonoras o visuales, las metáforas, por su condición icónica, remiten siempre a formalidades concretas en el mundo real.

Pero también es cierto que la expresión metafórica asienta sobre una transmutación irrealista de la forma o formas implicadas, que nos coloca más allá de toda posible intuición sensorial en sentido propio. Por volver al ejemplo al que venimos refiriéndonos, el cardenal de los tiestos, ¿cabría hacer una lectura en sentido recto de esa expresión metafórica? Estamos ante una construcción que sólo se da en el plano figurado, no en el ámbito real, que es sobre el que opera la sensación; ¿cómo pudiera ser materialmente aprensible la formalidad “cardenal” a partir de “clavel”?, ¿cuál es, en definitiva, la formalidad icónica prevaleciente en el resultado de la operación: el cardenal o la flor, que se nos hace figuralmente presente en el complemento preposicional “de los tiestos”? Y, sobre todo, ¿con qué grado de sensatez y objetividad cabe pasar de una forma a otra, de modo que puedan ser sustituidas una por otra, a pesar

¹⁶ Véase Marcelino Agís, *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Servicio de Publicaciones da Universidade de Santiago, Santiago, 1995, p. 187 y ss.

¹⁷ Quevedo, *Soneto 516*, verso 2.

¹⁸ Góngora, *Soledades II*, verso 350.

¹⁹ Quevedo, *Soneto 147*, verso 4.

²⁰ Quevedo, *Silva 202*, verso 67.

de todas sus clamorosas diferencias y fundándose en la sola posesión en común del color purpúreo?

En la expresión metafórica *el cardenal de los tiestos* hay, con referencia al sustantivo metafórico (*cardenal*), un término de clara significación objetiva en el mundo real y de inconfundible perfil icónico; pero a este término se le añade un complemento preposicional (de los tiestos), que proviene del referente al que la metáfora designa (clavel), de configuración icónica en sí misma no menos precisa. Pero lo que en realidad acontece en la expresión metafórica es que ninguna de las dos referidas formalidades icónicas se mantiene, ya que de mantenerse, no cabrían ni la sustitución de un término por otro, ni la atribución del uno al otro, propiedades esenciales de la metáfora, como antes veíamos. ¿Cabe, luego, decir que la formalidad expresada por uno de ellos cede a favor de la expresada pro el otro? De ningún modo: se mantienen los dos. ¿Habrá, luego, un *tertium quid* de una condición icónica que no responda a ninguna intuición concreta y que resulte, así, de la con-fusión de las dos formalidades primitivas? Por lo pronto, hay que admitir que las dos formas están ahí, amparándose y apoyándose mutuamente en su coincidencia analógica, pero manteniéndose además cada una de ellas en su indisoluble configuración caracterial; de lo contrario, no podría fingirse siquiera la sustitución de una por otra, ni, menos aun la atribución que origina la metáfora. Es, precisamente, la percepción de las diferencias en su configuración la que permite apreciar la coincidencia y, con ella, la formación de la metáfora; la analogía es, en efecto, la coincidencia de lo que es ostensiblemente diferente.

En el fondo, hay que constatar que las formalidades no se sustituyen una a la otra, ni se suplen, menos aun, se solapan o desbancan. En el lector se mantiene firme la conciencia de la pertinencia y oportunidad del montaje denominativo y atributivo, pero también la de su artificiosidad y provisionalidad; estamos ante una irrealidad, pero una irrealidad que no deja de predicar acerca de la realidad en cuanto vivida por el sujeto. No se puede perder de vista que la metáfora es en sí misma una estructura dual, pero que se ofrece al lector de un solo acto perceptivo, expresada las más de las veces en una sola palabra y compendiando en ella la simultaneidad en la percepción de las dos formas y, por supuesto, la incidencia recíproca o co-incidencia entre ellas; la incidencia de un elemento sobre el otro funda la posibilidad de la atribución y de la propia sustitución que se opera entre los términos.

Estaríamos ante una suerte de iconicidad informalista, por ser contraformalista, es decir, por resultar de la con-fusión de cuando menos dos

formalidades originarias, de muy precisa configuración formalista cada una en sí misma, pero realmente refractarias al artificio de su conciliación o a la conjunción que se pretende entre ellas

No puedo resistirme a proponer otro ejemplo, tomado igualmente de poetas del Barroco, Góngora, en este caso. Repárese en la expresión metafórica *cantor ramillete*²¹, con que Quevedo se refiere al jilguero. Al sustantivo metafórico, tomado del mundo vegetal, y abstrayendo de su significación el policromatismo que autoriza su aplicación al ave, se le añade un adjetivo claramente procedente, también por vía de abstracción, del referente objetivo de la metáfora, que de esta forma se hace icónicamente presente en la propia formulación metafórica. Ésta resulta, de este modo, una expresión figurativamente mixta, y hasta se podría decir que antitética, por la dispar procedencia de sus partes integrantes: una iconicidad visual, colorista, y una iconicidad auditiva, sonora, que dicen en su bellísima conjunción referencia al jilguero, pero que, por su incongruencia no sólo no son susceptibles de lectura en sentido recto, sino que trascienden el plano de toda intuición posible; no existen en la realidad ramilletes cantores, como no se dan tampoco cardenales en las macetas, lo cual no quita que tanto *cantor ramillete* como *el cardenal de los tiestos*, más allá del efecto sorpresa y de su plasticidad y belleza, hagan referencia, respectivamente, al jilguero y al clavel rojo, atribuyendo, por la vía de la expresión informalista, al jilguero la sugestiva presencia polícroma y al mismo tiempo melódica, así como al clavel rojo, la majestuosa pompa de una púrpura cardenalicia, si bien reducida a la minúscula condición de lo que se da en un humilde tiesto.

Lo que venimos diciendo en relación con expresiones metafóricas de configuración dualista (en que normalmente al sustantivo metafórico se le añade un adjetivo o complemento preposicional que hace directamente presente en la propia formulación de la metáfora su referente objetivo o su sujeto de atribución) puede observarse igualmente en metáforas de configuración universal o monista (sea ésta un sustantivo, un adjetivo, un verbo o incluso un adverbio); basta tener en cuenta la operatividad en la metáfora de lo que Max Black²² llamaba su contexto o, de forma más precisa, el *marco* donde se da la metáfora o *foco*, con el que interactúa..

Atiéndase, pongo por caso, a la metáfora *perlas*, de muy frecuente utilización en toda la tradición petrarquista incluyendo la época barroca para

²¹ Quevedo, *Letrilla* 206, verso 8

²² M. Black, *Models and Metaphors*, Itaca, Cornell University Press, 1996, p. 39

referirse, fundamentalmente, a los dientes de la dama cantada. Estamos ante una metáfora simple, sin adherencias adjetivas o complementarias de ningún tipo, y perfectamente susceptible, cuando menos en apariencia, de una lectura en sentido recto, realista, sin que en ella se observe tampoco, cuando menos a primera vista, el choque o tensión antitética de dos formalidades que puedan generar esa iconicidad informalista que observábamos en los casos anteriormente considerados.

Esto no obstante, lo cierto es que la tensión antitética existe; no se hace expresa a través de adjetivo o complemento preposicional, como en los casos anteriores, pero se da en función de la operatividad del *marco* en que la metáfora se inscribe y que la configura, como Max Black puso bien de relieve. Es, así, el marco contextual el que nos permite apreciar como metáfora el término *perlas* en estos versos de Garcilaso: “con blanda voz q’entre las perlas suena,/ teñido el rostro de color de rosa...”²³ En efecto, la referencia contextual a *rostro* y, sobre todo, a la voz que suena *entre*, la que realmente constituye a *perlas* como metáfora, referida idealizadamente a los dientes de la dama. Otro contexto diferente haría de perlas una metáfora distinta o atribuida a diferente referente, como expresamente se declara, en relación con la blanca y tersa frente de la mujer cantada, en estos versos de Góngora: “De semidioses hija, bella esposa,/ que nácar su color, perlas su frente...”²⁴

La tensión antitética que se establece entre el marco y el foco de estas metáforas, es decir, la incongruencia icónica perlas-dientes o perlas-frente, opera en el mismo sentido que en los casos anteriormente analizados y conducen a la misma des-armónica conjunción de formas a la que nos referíamos hablando de iconicidad contra-formalista o informalismo.

Esta tensión, registrada en el núcleo mismo de toda formulación metafórica, es un decisivo constituyente de toda formulación metafórica, de tanta o más operatividad que la analogía o la ley de asociación, en la que siempre se ha insistido mucho más. Hay incluso poetas que proceden de modo que se intensifique la tensión a que nos referimos de forma que la complementación adjetiva de la metáfora opere en sentido corruptor o destructor incluso de la propia metáfora, logrando de esta forma que términos imaginarios normalmente utilizados con sentido enaltecedor o idealizador pierdan ese carácter, negándolo consiguientemente con respecto a un referente concreto.

²³ Garcilaso, *Elegía* 3, versos 25 y 26.

²⁴ Góngora, *Canción* 14, versos 46 y 47.

Quevedo, por ejemplo, que, a propósito de Angélica, es perfectamente capaz de decir, en el mejor sentido petrarquista y garcilasiano, que “re-lámpagos de perlas fulminaba/ cuando el clavel donde los guarda abría”²⁵, habla también, en otro contexto y con relación a la dama a la que pretende rebajar, de sus *perlas almorzadoras*²⁶ o de *esas perlas con que mascas*²⁷. La conjunción de un término utilizado en toda la tradición renacentista con sentido poético idealizador y de otro que hace claramente presente la vulgaridad y la grotesca prosa de lo utilitario, es de una efectividad absolutamente destructiva. La iconicidad antitética que apreciábamos en *cantor ramillete*, por ejemplo, nos llevaba a una suerte de informalismo, si bien nunca, como veíamos, pleno o absoluto, toda vez que se mantiene un fondo de concordancia analógica entre las formalidades en antítesis, que permite, precisamente, la común atribución a un mismo referente real. Pero este fondo de coincidencia analógica es lo que ya no se mantiene en el caso de las *perlas almorzadoras* o en las *perlas con que mascas*, con lo que aquí el informalismo es pleno: aquello por lo que los dientes son perlas es algo completamente diferente de aquello por lo que esos dientes mascan, constituyéndose en instrumentos para almorzar.

III. Abstracción y expresionismo

Hay, por último, un elemento que conviene consignar en relación con la operatividad de la metáfora sobre las formas naturales. En efecto, el proceso abstractivo del que la metáfora resulta, según veíamos, y la consiguiente intensificación o magnificación del rasgo abstraído y expresado en el término imaginario, comportan, en su atribución al referente objetivo de la metáfora, una predicación expresionista, en uno de los sentidos más propios del término.

El expresionismo a que nos referimos ha de ser entendido, más que en la acepción del llamado expresionismo literario, en un sentido de mayor afinidad al expresionismo de las vanguardias en las artes plásticas, sobre todo al que deriva directamente de la escuela alemana de la caricatura. Se trata, efectivamente, de un expresionismo de abstracción o simplificación y, al propio tiempo, de intensificación: se toma el rasgo o rasgos que el artista considera constituyentes o difinitorios de la figura, prescindiendo de lo demás, y, al propio tiempo, este rasgo se magnifica o exagera, distor-

²⁵ *Octavas* 875, versos 465-466.

²⁶ *Romance* 694, versos 29.

²⁷ *Madrigal* 624, verso 14.

sionando en mayor o menor medida el contorno figurativo, el cual pierde, así, en realismo o en verismo naturalista, ganando, sin embargo, en potencialidad expresiva; la expresividad, que es el alma de la obra de arte, opera contra los cánones de la contención figural, es decir, contra la proporción, la simetría y las imposiciones del realismo, que el clasicismo academicista elevaba al rango de categorías fundamentales.

El resultado es una desproporción, asimetría o distorsión figurativa realizada en pro de un incremento o intensificación expresiva. La expresividad se superpone a la contención figurativa; la referencia formal se mantiene, sin que se llegue al informalismo pleno, pero da en una distorsión o deformidad que aleja la obra de arte de las exigencias del realismo figurativo.

Pues bien, toda metáfora entraña una distorsión figurativa del tipo a que acabamos de referirnos; toda metáfora, en efecto, intensifica, de forma expresionista y distorsionadora muchas de las propiedades de su referente objetivo, a base de aplicarle formalidades icónicas ajenas, pero que representan y, por lo mismo, expresan esa propiedad en un grado eminente. El resultado es una hiperbolización caricaturesca de clara efectividad expresionista. La metáfora trasciende el plano de la representación figurativa y realista (el llamado “sentido recto”) y queda por lo tanto instalada en el de la ficción, es decir, en el de la distorsión figurativa con fines expresivos; es el expresionismo, en la línea de la caricatura. ¿Con qué otro nombre cabría referirse al hecho de mentar *perlas* cuando el poeta pretende referirse a dientes, pero resaltando su limpio y destellante fulgor?

Lo mismo acontece al emplear el término *cardenal* para atribuir al clavel el más vivo esplendor de la púrpura: decimos cardenal para decir púrpura, y decimos púrpura diciendo cardenal, para, en definitiva, decir clavel; tamaña abstracción y tamaña intensificación denominativa y atributiva, una distorsión figurativa o icónica así constituye un expresionismo en el sentido más propio del término.

Siendo de suyo la metáfora un tropo al que es inherente una carga expresiva que la pone en la línea de la caricatura en su verdadero sentido, hasta permitirnos hablar de expresionismo, nada tiene de extraño que los poetas gusten en ocasiones de acentuar de forma notable este carácter hasta llegar a un expresionismo pleno. También en este caos son maestros los poetas del Barroco. Góngora habla, por ejemplo, de *perlas en grana*²⁸, para referirse a los dientes que destacan sobre el fondo carmín

²⁸ Góngora, *Romance* 55, verso 24.

de los labios de la mujer cantada. Quevedo habla, para prácticamente le mismo referente, de *relámpagos de risa carmesíes*²⁹. Este *relámpagos de risa* en que se funde en realidad única una formalidad de naturaleza luminosa y una afección sonora, teñidas ambas, a su vez, de vivo carmín, constituye un insuperable ejemplo de expresionismo colorista, algo que, desde luego, discurre muy por encima de toda intencionalidad formal realista o fotografiante, que no deja de referirse a algo real y objetivo, pero que lo hace a través de cauces estético-expresivos trazados a base de abstracción, distorsión figural y expresividad, componentes todos que revelan la presencia efectiva de un yo que se impone a la objetividad y, sin negarla, expresándola, la trasciende creativamente.

La poesía satírica de Quevedo está toda ella enmarcada en el contexto de las actitudes y procedimientos a que ahora nos referimos. ¿No es expresionismo puro hablar de *almenas*, para designar la dentadura rala de una anciana; o referirse a ella hablando de *quintadas*³⁰? Hay caricatura, en el sentido de que se intensifica hasta la exageración extrema la virtualidad representativa o caracterizadora de un rasgo del rostro de la mujer, pero, al propio tiempo, esa caricatura se metaforiza, aplicándole la denominación que corresponde a otra realidad distinta, que posee el referido rasgo como algo propio, connatural y distintivo.

Los ejemplos, en la obra de Góngora y sobre todo en la de Quevedo se cuentan por miles, casi siempre en la línea de la caricatura de signo burlesco, expresada en los parámetros designativos y atributivos de la metáfora, que se constituye de esa forma en expresionismo puro. Caricatura sería, por ejemplo, pintar a la mujer trabajadora en el campo, que pretende, no obstante, disimular su condición a base de afeites en abundancia que pongan la palidez de la dama ociosa en su rostro castigado por el sol, diciendo de ella que es *blanco brillante sobre fondo negruzco*. Quevedo, en un caso así zahiere a la dama hablando, sin más, de *requesones fondo en grajo*³¹: el expresionismo connatural a la metáfora opera aquí sobre el expresionismo propio de la caricatura; el resultado es de un esquematismo y de una expresividad asombrosos; hay abstracción, hay intensificación o hiperbolización, hay distorsión formalista; en una palabra, hay expresionismo.

²⁹ Quevedo, *Soneto 465*, verso 13.

³⁰ “Porque tiene las almenas,/que son en otras de nácar,/ sobre ser azabachinas,/ como soldados, quintadas”, *Romance 778*, versos 141-144.

³¹ Quevedo, *Romance 687*, verso 124.