

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Filología Española III



TESIS DOCTORAL

La metáfora en la poesía de Antonio Martínez Sarrión

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Héctor Acebo Bello

Director

Antonio Ubach Medina

Madrid, 2018

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Filología Española III



La metáfora en la poesía de Antonio Martínez Sarrión

TESIS DOCTORAL

Autor: Héctor Acebo Bello

Director tutor: Dr. Antonio Ubach Medina

Madrid, mayo de 2016

“Cuando a un estudiante japonés que residía en los Estados Unidos se le preguntó por la diferencia entre poesía y prosa, dijo que la poesía consiste en las esencias, en la médula”
Ezra Pound

Agradecimientos

A mis padres, porque gracias a su confianza y paciencia he podido progresar en el estudio de la poesía, el ámbito referencial que más me apasiona.

Al poeta Antonio Martínez Sarrión, de quien he aprendido que la palabra poética debe quedar abierta, porque es transmisora de la sensorialidad.

A mi profesor Antonio Ubach, director de esta tesis, por su gran entrega y compromiso, por haberme dado libertad para escoger los enfoques de estudio y por haber organizado el caos que a veces reinaba en mi mente.

A mi profesor Antonio Dueñas, por sus valiosos consejos y lúcidas apreciaciones. Dueñas, allá por 2011, me propuso comenzar a investigar la metáfora en la lírica de Martínez Sarrión. De esa propuesta surgió mi tesina —dirigida por él mismo— y, como continuación, esta tesis.

Al poeta Claudio Rodríguez Fer, por recibirme con generosidad en la Cátedra de Poesía y Estética José Ángel Valente (Universidade de Santiago de Compostela), que él mismo dirige. Valente es uno de mis poetas de cabecera.

A mi profesor Arturo Peralta, por conducirme hacia la cultura grecolatina, el punto de partida.

Al economista José Manuel Muñoz Puigcerver, magnífico compañero de viaje.

Índice

Agradecimientos.....	2
Resumen	7
1. Introducción.....	9
1.1. Presentación.....	9
1.2. Justificación.....	10
1.3. Objetivos.....	10
1.4. Planteamiento e hipótesis.....	10
1.5. Metodología empleada	12
1.6. Nota explicativa.....	17
2. Marco teórico.....	18
2.1. Evolución del concepto de “metáfora”	18
2.1.1. La metáfora según la Retórica	18
2.1.1.1. Aristóteles	19
2.1.1.2. Horacio.....	20
2.1.1.3. Cicerón	21
2.1.1.4. Quintiliano.....	21
2.1.1.5. Demetrio	23
2.1.1.6. Longino.....	24
2.1.2. La metáfora en la Edad Media	24
2.1.3. La metáfora en el s. XVI.....	25
2.1.4. La metáfora en el s. XVII.....	25
2.1.4.1. Racionalismo y Empirismo.....	25
2.1.4.2. Baltasar Gracián	26
2.1.5. La metáfora en el s. XVIII	27
2.1.6. La metáfora en el s. XIX.....	28
2.1.6.1. El Romanticismo.....	28
2.1.6.2. Nietzsche.....	29
2.1.7. La metáfora en el s. XX	30
2.1.7.1. Teorías semánticas	30
2.1.7.1.1. Teoría de la sustitución	30
2.1.7.1.2. Teoría de la comparación.....	31
2.1.7.1.3. Teoría de la interacción	32

2.1.7.1.3.1. Richards.....	33
2.1.7.1.3.2. Black.....	34
2.1.7.1.4. Perelman: la analogía condensada.....	35
2.1.7.2. La pragmática	36
2.1.7.2.1. Grice	37
2.1.7.2.2. Searle.....	39
2.1.7.3. El formalismo ruso	40
2.1.7.3.1. Jakobson y la teoría de la afasia.....	40
2.1.7.4. La lingüística cognitiva	42
2.2. Modos de enunciación de la metáfora.....	44
2.3. Tipos de metáforas	49
2.3.1. La metáfora cotidiana	50
2.3.1.1. Los “temas” metafóricos.....	51
2.3.1.2. Clases de metáforas cotidianas	52
2.3.1.2.1. Metáforas “orientacionales”	52
2.3.1.2.2. Metáforas “ontológicas”.....	54
2.3.1.2.3. Metáforas “estructurales”	57
2.3.1.3. La eclosión de una metáfora cotidiana	59
2.3.2. La metáfora poética.....	61
2.3.2.1. Modos de constitución de metáforas poéticas.....	64
2.4. El símil.....	66
2.5. La personificación.....	68
2.6. El poema.....	69
2.6.1. Los códigos del poema	71
2.6.1.1. Código rítmico-métrico	71
2.6.1.2. Código retórico	73
2.6.2. La ambigüedad poética	74
2.6.2.1. Modos de expresión de la ambigüedad en las metáforas.....	80
2.6.2.2. Eco y la obra abierta.....	83
2.6.3. La metáfora como elemento estructurador del poema.....	84
2.6.3.1. Modos de desarrollo metafórico.....	86
3. Desarrollo	90
3.1. Panorama de la poesía española del s. XX hasta los Novísimos.....	90
3.1.1. El Modernismo y la Generación del 98.....	90

3.1.2. <i>La Generación del 27</i>	91
3.1.3. <i>La poesía de posguerra</i>	93
3.1.3.1. <i>Primera década: poesía arraigada y desarraigada</i>	93
3.1.3.2. <i>Segunda década: poesía social y Generación del 50</i>	94
3.2. <i>La generación de los Novísimos</i>	95
3.3. <i>Antonio Martínez Sarrión</i>	102
3.3.1. <i>Trayectoria literaria</i>	102
3.3.2. <i>Poética</i>	104
3.3.2.1. <i>Etapa novísima</i>	104
3.3.2.2. <i>Etapa de madurez</i>	114
3.3.2.3. <i>Identidad estética: pacto entre modernidad y tradición</i>	118
3.4. <i>La metáfora cotidiana de Martínez Sarrión</i>	123
3.4.1. <i>La metáfora “orientacional”</i>	124
3.4.2. <i>La metáfora “ontológica”</i>	128
3.4.3. <i>La metáfora “estructural”</i>	137
3.5. <i>La metáfora poética de Martínez Sarrión</i>	151
3.5.1. <i>Modos de constitución de las metáforas poéticas</i>	151
3.5.1.1. <i>Reelaboración de metáforas cotidianas</i>	152
3.5.1.2. <i>Metáforas provenientes de la tradición lírica</i>	155
3.5.1.3. <i>Metáforas fundamentadas en el conocimiento del poeta</i>	157
3.5.1.3.1. <i>Metáforas cotidianas subvertidas</i>	159
3.5.2. <i>El sinsentido de algunas metáforas</i>	164
3.6. <i>La ambigüedad en la metáfora de Martínez Sarrión</i>	169
3.6.1. <i>Metáforas con elementos que apuntan a más de una denotación</i>	172
3.6.1.1. <i>Metáforas cotidianas</i>	172
3.6.1.2. <i>Metáforas poéticas</i>	175
3.6.2. <i>Metáforas con elementos ocultos o expresados de forma vaga</i>	179
3.6.2.1. <i>Metáforas cotidianas</i>	181
3.6.2.2. <i>Metáforas poéticas</i>	183
3.6.3. <i>La desarticulación tipográfica</i>	192
3.6.3.1. <i>Metáforas cotidianas</i>	193
3.6.3.2. <i>Metáforas poéticas</i>	196
3.7. <i>Metáforas de interacción en Martínez Sarrión</i>	200
3.7.1. <i>Interacción entre los elementos de la metáfora cotidiana</i>	206

3.7.2. <i>Interacción entre los elementos de la metáfora poética</i>	211
3.8. <i>El valor cognitivo de la metáfora de Martínez Sarrión</i>	214
3.8.1. <i>Metáfora cotidiana</i>	215
3.8.2. <i>Metáfora poética</i>	216
3.9. <i>Dinámica de la metáfora y el poema en Martínez Sarrión</i>	220
3.9.1. <i>Dinámica de la metáfora cotidiana y el poema</i>	223
3.9.1.1. <i>“Singularidad metafórica”</i>	223
3.9.1.2. <i>“Pluralidad metafórica”</i>	228
3.9.2. <i>Dinámica de la metáfora poética y el poema</i>	231
3.9.2.1. <i>“Singularidad metafórica”</i>	231
3.9.2.2. <i>“Pluralidad metafórica”</i>	233
3.9.2.3. <i>“Revitalización de metáforas”</i>	239
3.9.3. <i>Dinámica de la metáfora integral y el poema</i>	243
3.9.4. <i>Identidad estética del autor en la dinámica de la metáfora y el poema</i> ..	251
4. <i>Conclusiones</i>	254
5. <i>Bibliografía</i>	270

Resumen

El poeta albaceteño Antonio Martínez Sarrión (miembro destacado de la neovanguardista generación de los *Novísimos*) ha creado, a lo largo de las últimas cinco décadas, una obra integral, donde se funden el culturalismo y la experiencia vital. La metáfora (tropo o recurso semántico que establece una semejanza entre dos elementos, uno real y otro imaginario) es una herramienta fundamental en la expresión del autor manchego. Martínez Sarrión emplea las dos modalidades metafóricas existentes, la cotidiana (cuyas bases están en la experiencia) y la poética (que pertenece al ámbito creativo). Si bien las metáforas cotidianas poseen un carácter instrumental, al funcionar dentro del artefacto lírico, transmiten —como las metáforas poéticas— valores estéticos y, en consecuencia, indudables dosis de ambigüedad. Efectivamente, como reveló el formalista ruso Jakobson de acuerdo con la semántica literaria (Richards, Empson, Wheelwright...), en la función poética el mensaje está orientado hacia sí mismo, lo que se traduce en la plurisignificación. Así, muchas metáforas de Sarrión apuntan visiblemente a varias denotaciones, además de expresar alguna connotación. La ambigüedad también queda manifiesta cuando Martínez Sarrión formula alguno de los elementos de esos tropos de forma tácita o vaga, o cuando el enunciado correspondiente carece (total o parcialmente) de signos de puntuación. Además de ser un vehículo idóneo para embellecer el texto y para transmitir —de una sola vez— diversas ideas, la metáfora permite al autor de *Teatro de operaciones* expresar la sensorialidad (algo apreciable, verbigracia, en las connotaciones, que son los significados individuales y variables) e, incluso, estructurar cada texto.

Palabras clave: Antonio Martínez Sarrión, metáfora, poesía, mensaje, ambigüedad.

Summary

Antonio Martínez Sarrión —poet born in Albacete and a prominent member of the neo-avant-garde generation of the *Novísimos*— has created, over the past five decades, an integral work, where culturalism and life experience are merged. The metaphor (a trope or a semantic resource that establishes a similarity between two elements, one real and the other imaginary) is a fundamental expression tool of this author. Martínez Sarrión uses the two existing modalities in metaphor: the daily one (whose bases are in experience) and the poetic one (which belongs to the creative sphere). While daily metaphors have an instrumental character, operating within the lyrical device, they

convey —as poetic metaphors also do— aesthetic values and, therefore, indubitable doses of ambiguity. As revealed by the Russian formalist Jakobson according to literary semantics (Richards, Empson, Wheelwright...) in the poetic function the message is oriented towards itself, which results in multiple meaning. So, many Sarrión's metaphors visibly point to several denotations, besides expressing some connotation. The ambiguity is also evident when Martínez Sarrión formulates some of the elements of these tropes tacitly or vaguely, or when the corresponding statement lacks punctuation (total or partial). Besides being an ideal vehicle to embellish the text and to convey —all at once— different ideas, the metaphor allows the author of *Teatro de operaciones* to express sensoriality (something noticeable, for instance, in the connotations, which are the individual and variable meanings) and even to structure each text.

Keywords: Antonio Martínez Sarrión, metaphor, poetry, message, ambiguity.

1. Introducción

1.1. Presentación

En el presente trabajo, he estudiado la metáfora en la poesía de Antonio Martínez Sarrión, autor albaceteño perteneciente a la neovanguardista generación de los Novísimos, que surgió en España a finales de los 60 del siglo pasado.

Como veremos en el “Desarrollo”, el crítico Prieto de Paula dividió la lírica de Martínez Sarrión en dos etapas: la puramente novísima (1967-1981), que supone una búsqueda de la ruptura del discurso lógico; y la de madurez (1981-), donde hay una mayor transitividad discursiva. No obstante, algunos rasgos de la primera etapa (culturalismo, irracionalismo, disposición espacial de los versos...) se perciben en su segunda etapa, del mismo modo que ciertos trazos de madurez (vocación memorialística, crítica social, coloquialismo...) ya se encontraban en sus poemarios juveniles. Por consiguiente, la lírica del manchego constituye una alianza entre el hermetismo y la realidad extrapoética, entre la modernidad y la tradición. Su dominio del sarcasmo, su concisión, su habilidad para tratar el amor sin caer en la cursilería..., convierten a Sarrión en uno de los máximos exponentes de la poesía española de las últimas cinco décadas. Huelga decir que un autor tan proteico es digno de estudio.

La metáfora es un tropo o figura semántica que establece una semejanza entre dos elementos. Este recurso no es una desviación del lenguaje, sino una función del mismo —y, por tanto, un acto de pensamiento—, como explicó Richards (padre de la semántica literaria) en contraposición con los maestros de la Retórica. En consecuencia, el hablante ve de un modo innato semejanzas entre las cosas. El filósofo alemán Nietzsche ya había dicho que el lenguaje sirve al hombre para designar las relaciones de las cosas con respecto a él; y para manifestar esas relaciones, utiliza las metáforas. En cuanto a los poetas, éstos sacan todo el rendimiento a la citada capacidad innata del ser humano; debido a su gran imaginación y a su búsqueda de la sorpresa, frecuentemente relacionan conceptos distantes, transmitiendo al lector nuevas ideas y sensaciones. Es lógico que en la poesía la metáfora tenga un papel crucial, porque, como dijera el poeta y ensayista romántico Shelley (1942: 5), el lenguaje lírico es “(...) 'la expresión de la imaginación’”. En definitiva, desde un nivel instrumental o creativo, la metáfora es decisiva en todo discurso.

En la poesía de Martínez Sarrión, la metáfora es el tropo que contiene una mayor carga de expresividad, de ahí que uno haya escogido ese aspecto técnico dentro de la totalidad poética sarrioniana. Las dos modalidades metafóricas —la cotidiana, que tiene sus bases en las convenciones sociales y culturales; y la poética, que pertenece al conocimiento subjetivo del creador— aparecen constantemente en la producción del autor de *Teatro de operaciones*, dependiendo de la mayor o menor transitividad discursiva que quiera transmitir el propio Sarrión.

1.2. Justificación

Notorios críticos (Prieto de Paula, Conte, Talens, Díaz Castro, Milagros Polo, Méndez Rubio, Casado, Lanz, Mainer...) han estudiado las peculiaridades del estilo de Martínez Sarrión. Incluso existe una tesis sobre su obra, *Para una teoría de la lectura. Propuesta crítico-metodológica a partir de la generación “Novísima” española: el caso de Antonio Martínez Sarrión*, defendida por el catedrático Manuel Asensi en la Universidad de Valencia durante el curso 1985-1986 (Lanz, 2011: 70). Sin embargo, el uso de la metáfora por parte del poeta manchego no ha sido aún tratado de modo sistemático. Con el presente trabajo, pretendo, por tanto, paliar esa carencia.

1.3. Objetivos

El principal objetivo de esta tesis es ver cuáles son las funciones de la metáfora dentro de la poesía de Martínez Sarrión. El lector podrá comprobar —espero— que en la obra sarrioniana el tropo no sólo es un vehículo ornamental, pues posee un valor cognitivo y, por supuesto, sensorial; al poner en relación dos campos semánticos, el lírico albaceteño, además de embellecer el mensaje, transmite ideas, sentimientos y sensaciones. Además, Sarrión utiliza la metáfora como un medio para construir y estructurar el poema. Estas consideraciones se podrían extender a muchos otros poetas de fuste, puesto que el mecanismo metafórico ofrece las mismas posibilidades.

1.4. Planteamiento o hipótesis

En el “Marco teórico”, he hecho un repaso del concepto de “metáfora” a lo largo de la Historia, comenzando en la Retórica (Aristóteles, Quintiliano, Cicerón...) y llegando al siglo pasado, donde aparecen enjundiosos enfoques, como el interaccionismo (dentro de la semántica literaria), la pragmática o la lingüística cognitiva. En el “Desarrollo”, he

aplicado varias de esas teorías en el estudio de la metáfora sarrioniana, compartiendo algunas y entrando en confrontación (al menos parcialmente) con otras.

Partiendo del teórico interaccionista Black, los lingüistas cognitivos —Lakoff, Turner, Johnson...— explicaron que las metáforas cotidianas son aquéllas que utilizamos en nuestro día a día, pues nos sirven para comunicarnos, mientras que las poéticas obedecen a la imaginación individual. Pero, en cualquiera de sus modalidades, la metáfora permite organizar un concepto en términos de otro, como explican Black (*Modelos y metáforas*) o Lakoff y Johnson (*Metáforas de la vida cotidiana*). Ésas son las principales premisas en las que me he apoyado para clasificar, en el “Desarrollo”, la metáfora sarrioniana.

La hipótesis general de la que he partido es la siguiente: las metáforas cotidianas que operan en la poesía de Martínez Sarrión (y en general, en la obra de todo lírico genuino), si bien mantienen su raíz funcional, aparecen revestidas de belleza estética, como cualquier otro recurso léxico del artefacto poético. Es revelador el hecho de que el poeta y ensayista Octavio Paz, en *El arco y la lira*, al hablar de “imagen”, no diferenciase (adrede) entre “metáfora”, “alegoría” o “parábola”: se refería a toda frase o conjunto de frases que constituyen un poema y que se caracterizan por preservar la polisemia. En efecto, la lírica, según el Nobel mexicano, no sacrifica los significados primarios y secundarios de cada vocablo.

Enlazando con la apreciación de Paz, dado que las dos modalidades metafóricas operan en el discurso poético, he visto un magnífico punto de partida en la teoría de Jakobson sobre las funciones del lenguaje, contenida en su artículo “Lingüística y poética”, que el propio formalista ruso posteriormente incluyó en *Ensayos de lingüística general*. Jakobson consideraba que en la función poética el mensaje está orientado hacia sí mismo, puesto que la forma se impone al fondo; en consecuencia, la esencia de la lírica es ambigua y simbólica. Dicho de otro modo: en el género poético no hay ausencia de significado, sino todo lo contrario, multiplicidad del mismo. Jakobson recogió el guante de la semántica literaria, una de las tendencias críticas que puso más empeño en estudiar la diversidad de lecturas que puede provocar un texto literario.

1.5. Metodología empleada

Siguiendo las lecciones de Black, de los lingüistas cognitivos y del profesor Eduardo de Bustos, el “Desarrollo” de esta tesis pivota sobre dos ejes, que se corresponden con los citados tipos de metáfora: la cotidiana y la poética.

Por una parte, he seleccionado diversas metáforas cotidianas pertenecientes a la poesía de Sarrión, y las he agrupado en *temas* o *topoi*, la mayor parte de ellos recogidos por Lakoff y Johnson en *Metáforas de la vida cotidiana*. A partir de ahí, he explicado cuál es el origen de cada *topos*, algo crucial, pues esta tipología tiene su fundamento en la experiencia, como la práctica totalidad del lenguaje convencionalizado. En contadas ocasiones, al no tener constancia de la existencia de una investigación sólida sobre el *tema* correspondiente, he citado ejemplos recogidos de textos periodísticos de corte informativo o definiciones extraídas del *Diccionario de la lengua española*, de la RAE. Así, he podido justificar la convencionalización metafórica.

Por otro lado, he partido de aquello que dice Eduardo de Bustos en su lúcido artículo “Pragmática y metáfora”: “(...) en la metáfora poética queda al arbitrio del autor la naturaleza del conocimiento o la experiencia que sustenta la metáfora” (Bustos Guadaño, 2006: web). De hecho, muchas expresiones de esa modalidad, como subraya el propio Bustos, poseen una capacidad inferencial muy baja; son fugaces, surgen en un momento puntual, y resulta dificultoso en agruparlas en *topoi*. En vista de esa subjetividad, para llevar a cabo la selección y la catalogación de expresiones sarrionianas pertenecientes a la mencionada tipología, me he basado en los propios modos de constitución de la metáfora poética (ésta puede surgir de la reelaboración de una metáfora cotidiana, de la variación de un tópico de la tradición lírica¹ o únicamente de la imaginación del autor), todos ellos apreciables en la lírica del autor albaceteño. De ese modo, he podido hallar el origen de cada expresión elegida y sus posibles conexiones con las convenciones o la cultura, aunque siempre prevalezca la subjetividad creadora. A propósito, destacaré que frecuentemente es difícil deducir si una expresión de Sarrión derivaría de un posible *tema* poético o si sería una enunciación basada exclusivamente en su conocimiento del lenguaje, aun teniendo aquélla alguna resonancia tradicional (lógica en todo creador, permeable a las influencias externas).

¹ Varios de los tópicos poéticos sí pueden agruparse en *topoi*, si bien éstos son escasos en comparación con los de la tipología cotidiana. He señalado algunas expresiones sarrionianas que derivarían de posibles *temas* pertenecientes a esa tradición lírica.

Si he optado por el explicado método de recopilación y catalogación de las metáforas sarrionianas, es porque me parece el más integral, dado que en la poesía del albaceteño (como en la de muchos otros autores) conviven las dos modalidades del recurso.

Tras ese primer paso, como principal método de análisis he adoptado el ya referido postulado jakobsoniano (la esencia del discurso lírico es polisemántica), de ahí que uno de los subapartados de mi “Desarrollo” se titule precisamente “La ambigüedad en la metáfora de Martínez Sarrión”. Dentro del fenómeno poético, adoptar ese enfoque es necesario, bajo mi punto de vista, para apreciar los indiscutibles valores estéticos y evocadores de las palabras, y para entender, por tanto, que éstas se abren a múltiples significados, en contra de lo que sucede en el lenguaje estándar (unidireccional e instrumental). Reducir a una única interpretación un poema atentaría contra la proteica naturaleza del género lírico. En vecindad con Jakobson se encuentra, además de Paz, otro gran poeta y crítico: el ourensano Valente (declarado admirador del formalismo ruso), a quien he citado en varias ocasiones.

Asimismo, en el método de análisis, he considerado —en sintonía con teóricos como Lázaro Carreter o Domínguez Caparrós— que la poesía no es una desviación del lenguaje común, sino un lenguaje plenamente autónomo. En consecuencia, he tenido en cuenta la organización rítmica de cada poema, así como las reiteradas asociaciones que surgen entre la metáfora y los restantes recursos estilísticos.

Dicho lo cual, partiendo de la esencia del género poético, el análisis (poli)semántico que he hecho de cada metáfora no aspira a ser totalizador; es más, no podría serlo: las interpretaciones crecen en cada lectura, dependiendo incluso de nuestra situación existencial, como reveló el semiótico italiano Eco. Totalizador es el propio género poético, no su método de análisis.

La función poética —como explicó con sagacidad Jakobson— no elimina a la referencial, sino que se sobrepone a ella, haciéndola ambigua, precisamente porque el mensaje se centra en sí mismo. Así pues, en el contexto he visto una parte más del análisis metafórico, aunque haya tomado siempre como base el enfoque jakobsoniano. Sería un error no reconocer la validez que tienen ciertos postulados de la pragmática para el estudio retórico; sin ir más lejos, detectamos las metáforas porque no interpretamos de forma recta el mensaje, como sostenía Grice, uno de los máximos

exponentes del mencionado campo de la lingüística. Para descubrir el tono irónico en un mensaje metafórico (o de forma más general, en un poema), también es necesario tener en cuenta la tesis de Grice, la ruptura entre “lo que se dice” y “lo que se comunica”. Hasta los autores interaccionistas, desde la semántica literaria, consideraban que tanto el contexto como la evolución lingüística determinan la existencia del sentido figurado. Asimismo, en las metáforas el contexto poemático muchas veces resulta útil para llegar a un significado —uno de los posibles significados, probablemente uno de los primarios—. Así pues, en el extenso subapartado “La ambigüedad en la metáfora de Martínez Sarrión”, para analizar cada expresión figurada y demostrar su carácter plurisignificativo, he reproducido el poema entero al cual pertenece aquella. También he copiado los textos enteros en el subapartado “Dinámica de la metáfora y el poema en Martínez Sarrión”, donde estudio la importancia crucial del tropo a la hora de estructurar los poemas del autor de *Teatro de operaciones*. En otros puntos del trabajo, siempre que lo he considerado necesario para analizar la expresión figurada, he hecho lo mismo. Resaltaré, no obstante, que catalogar y agrupar metáforas (según su origen) no exige comentar la dimensión totalizadora del texto; aunque ahí he tratado al menos de citar la frase completa correspondiente, para no despojarla de un referente mínimo.

Además de las ideas de Jakobson sobre la función poética, el principal enfoque que he seguido para el análisis metafórico es precisamente la teoría de la interacción, fundada por Richards y continuada por Black. El interaccionismo propone que, en contra de lo expuesto por otra teoría semántica (la de la sustitución, que deriva de la Retórica), no se produce el reemplazo de un término por otro, sino que entre el elemento real y el irreal se establecen conexiones. Este enfoque no está lejos del formalismo ruso ni mucho menos; como ya he anunciado, Jakobson, en su concepción de la multiplicidad de significados, precisamente entronca con los principales autores de la semántica literaria. En la teoría de la interacción se inspiró la lingüística cognitiva, así como Perelman, el padre de la Nueva Retórica.

Aun concordando con el enfoque interactivo, he respetado la fórmula clásica metafórica (“A es B” o “A = B”) para representar con rapidez el esquema de cada *topos* o de una expresión poética fugaz. Desde luego, esa operación es muy útil para reconstruir una metáfora, no sólo representarla. La mayor parte de lingüistas y retóricos la emplean, incluso Lakoff y Johnson, quienes, por pertenecer a la lingüística cognitiva, enlazan con

la teoría de la interacción, considerando que en una metáfora no existe un reemplazo de significado.

Dicho lo cual, quiero dejar claro que, si bien no comparto con Aristóteles, Quintiliano y demás exponentes de la Retórica la idea de la sustitución del significado, coincido en otros puntos con aquellos maestros, fundamentalmente en el hecho de que la metáfora no es un mero adorno; funde cognición y estética: sirve para ver semejanzas entre las cosas, transmitiendo así ideas y perfilándolas. No en vano, para justificar el valor cognitivo del tropo, he citado, en el “Desarrollo”, la *Poética* de Aristóteles.

Al analizar las metáforas sarrionianas bajo el influjo del formalismo ruso y de la semántica interaccionista, he mantenido la división entre metáforas cotidianas y poéticas, para demostrar precisamente que, dentro del artefacto lírico, ambas modalidades tienen las mismas funciones. Esa división la he tomado —repito— de Black y de la lingüística cognitiva.

En cuanto a los estudios sobre la obra de Martínez Sarrión, he tenido especialmente presente, durante el “Desarrollo”, aquél de Prieto de Paula que constituye la “Introducción” de una antología del poeta albaceteño, *Última fe*. Ahí se encuentran (explicados y contextualizados) todos los rasgos estilísticos del autor de *Ejercicio sobre Rilke*. El hecho de tener en cuenta, por ejemplo, que el Sarrión juvenil desarticula la tipografía es fundamental para analizar sus metáforas: un mensaje no delimitado por puntos o comas genera múltiples posibilidades de lectura. Precisamente porque Prieto de Paula revela que la identidad estética de Sarrión (un maridaje entre modernidad y tradición) se mantiene en sus dos etapas, aunque un polo prevalezca sobre el otro dependiendo de la época, he decidido no dividir el análisis de la metáfora del autor en segmentos temporales. Como veremos, en Sarrión hay poemas de madurez escritos con una dicción más vanguardista que algunos estrictamente generacionales, aunque no abundan en la segunda etapa.

Dado que la producción de Martínez Sarrión, si bien abarca un trayecto de cinco décadas, no es demasiado extensa, he considerado innecesario establecer acotaciones temporales. Así, he trabajado con versos pertenecientes a sus catorce obras originales e, incluso, he citado un pasaje de un poema que vio la luz únicamente en una antología sarrioniana editada por la Fundación Juan March, *Poética y poesía. Antonio Martínez Sarrión* (2012). Asimismo, como indico en la nota a pie de página correspondiente, he

citado un texto de otro florilegio sarrioniano, *Última fe* (2003), porque la nueva versión corrige una errata del texto original, contenido en *De acedía* (1986). Verdad que sólo he citado versos de *Cantil* (1995) a la hora de situar ese poemario en la trayectoria del autor. No he analizado ahí metáforas por la dificultad que entrañaría aislar partes de una especie de poema-río (tiene forma de texto unitario), el cual se caracteriza por un radical cripticismo de tonalidad barroca.

Para estudiar la producción de Martínez Sarrión que abarca el segmento 1967-1981, he empleado el volumen *El centro inaccesible* (1981), donde se recopilan todas las obras que en ese momento había publicado el autor, incluyendo además el libro inédito homónimo. Claro que para ahondar en el poemario seminal del albaceteño, *Teatro de operaciones* (1967), he recurrido a una fuente distinta. Explicaré la razón. En 2010, se reeditó esa ópera prima acompañada de otra producción, *Muecas del tiempo oscuro* (2010), que hasta entonces permanecía inédita pero que está compuesta por textos escritos de forma paralela al aludido *Teatro de operaciones*. Pues bien, para establecer una unidad temática y estilística en la lírica primeriza del creador manchego, he optado por remitir al libro que contiene los dos poemarios. Pero a la hora de optar por esa decisión, he tenido en cuenta, sobre todo, el hecho de que *Teatro de operaciones*, en su reedición, contiene modificaciones (ligeras, eso sí) respecto a las dos versiones anteriores, la original y la que fue recopilada en *El centro inaccesible*. En efecto, este último volumen ya presentaba algunas variaciones o correcciones respecto al estado primerizo de las obras allí recogidas.

Para estudiar la producción sarrioniana que abarca el periodo 1967-1999 (casi toda su trayectoria), podría haber empleado la citada fuente *Última fe*, dado que esta antología presenta modificaciones —debidas al propio Martínez Sarrión— respecto a las ediciones originales. Sin embargo, este libro —aunque extenso— es una antología al uso; sólo recoge determinados poemas de cada obra original sarrioniana (con la excepción del peculiar poema-libro *Cantil*, que se reproduce entero). Como yo también he trabajado con textos del mismo periodo no recogidos por Prieto de Paula en el florilegio, me ha parecido lógico (a fin de no quebrantar la unidad estilística de cada producción) remitir a las fuentes originales que van desde 1981 hasta 1999. He hecho la excepción —recalco— en *Teatro de operaciones*, porque ese poemario se reeditó entero.

Por supuesto, he trabajado con los opúsculos *Ocho elegías con pie en versos antiguos* (1972) y *Canción triste para una parva de heterodoxos* (1976), que vieron la luz en la revista *Papeles de Son Armadans*. Pese a su brevedad, estamos ante dos producciones autónomas, con entidad propia; no en vano, fueron recogidas en *El centro inaccesible*.

De los poemarios sarrionianos posteriores a la antología del 81, sólo tres —según me consta— han sido editados por segunda vez: *Horizonte desde la rada* (1983; 1997), *Ejercicio de Rilke* (1989; 1990²) y *Cantil* (1995; 2005). He trabajado con las ediciones recientes de los dos primeros libros y con la primera del último, que, como digo, sólo he citado en una ocasión.

1.6. Nota explicativa

Creo oportuno dejar clara una serie de cuestiones tipográficas, a fin de no confundir al lector. Las cursivas de los versos sarrionianos que he citado son del propio poeta, no mías; el autor de *Teatro de operaciones* las utiliza en los extranjerismos —siguiendo la norma de la Real Academia Española—, pero también para resaltar algún término o para introducir diálogos. También he respetado la disposición espacial de los versos, así como el muchas veces arbitrario uso (o la eliminación) de mayúsculas, minúsculas y signos de puntuación. La desarticulación tipográfica en el discurso literario (sobre todo en la lírica, que lleva al extremo la función poética del lenguaje) tiene un fin claramente estético, visual, así como connotaciones subversivas, por eso no debe desvirtuarse. Como explica el catedrático Domínguez Caparrós,

El escribir con letras mayúsculas una palabra que normalmente no se escribe así está, sin duda, dirigido a llamar la atención de la *mirada* del que lee. (...) O la falta de puntuación convencional, tan frecuente en la literatura de hoy, incluso en prosa, con el trabajo que esto supone para el lector (...) (Domínguez Caparrós, 1985: 38-39)

He respetado también la tipografía de los teóricos en los que me apoyo. Por ejemplo, al citar los *topoi* recogidos por reputados lingüistas (principalmente por Lakoff y Johnson), he mantenido las mayúsculas empleadas por ellos. De igual modo, al introducir variaciones de metáforas cotidianas traídas del habla (algo que he hecho para presentar cada *tema* metafórico), no he alterado las cursivas que los propios lingüistas utilizan a fin de subrayar el término irreal.

² La última edición “(...) enmienda determinadas lecturas de la primera” (Prieto de Paula, 2003: 119-120).

Siguiendo con lo relativo a las citas de los teóricos, sólo he introducido algún *sic* en aquellas frases en las que veo evidentes erratas tipográficas, a saber: cuando hay coma después de un sujeto, cuando leemos “ocultad” donde debería ir “ocultas”, etcétera. Mantengo, eso sí, la gramática empleada por estudiosos o traductoras de otras épocas, partiendo de que ellos fueron fieles a la normativa de entonces. Del mismo modo, en el caso concreto de Juan Ramón Jiménez, dejo intacta su peculiar ortografía (por ejemplo, siempre escribe “lijero”, no “ligero”); las faltas del Nobel andaluz están hechas a conciencia y tienen un carácter disidente, al sugerir que la escritura debería acercarse lo máximo posible a la fonética.

Asimismo, pongo de relieve que he empleado negritas para destacar los planos irreales de las metáforas espigadas de poemas (firmados por Martínez Sarrión u otros autores) y de algunas prosas (verbigracia, los textos periodísticos). No me he valido de la cursiva para ese fin, pues podría sembrar la confusión; como he dicho, el poeta albaceteño —al igual que muchos otros autores— usa a veces dicha letra. Obviamente, cuando he citado frases en las que los autores ya habían destacado con la cursiva el término metafórico, no he empleado la negrita: hacerlo significaría caer en una redundancia innecesaria. Por el mismo motivo, en los casos en los que algunos estudiosos ya habían resaltado con una mayúscula el elemento metafórico, dejando en minúsculas el resto de la expresión, tampoco he recurrido a la negrita.

2. Marco teórico

2.1. Evolución histórica del concepto de “metáfora”

La metáfora es un tropo o figura semántica que ha merecido muchos estudios. En este subapartado, me adentraré en los principales teóricos y corrientes de cada época. Como veremos, si en algo coinciden todos los grandes estudiosos de la metáfora es que dicho recurso establece una relación de semejanza entre dos elementos, uno real y otro imaginario.

2.1.1. La metáfora según la Retórica

La Retórica nació en Grecia, en torno al 485 a. de C., con el objetivo de teorizar sobre la expresión escrita y hablada. Uno de los primeros autores griegos que reflexionó acerca de la metáfora fue Aristóteles; siglos más tarde, las enseñanzas del autor de *Poética* y *Retórica* fueron recogidas con fidelidad por los principales teóricos de la Roma clásica:

Cicerón, Horacio, Quintiliano... También el influjo aristotélico se percibe en dos notables autores griegos, Demetrio y Longino. Unos y otros, helenos y latinos, coincidían en que la metáfora es una traslación³ (y, por tanto, una desviación del uso ordinario del lenguaje) que embellece las ideas. Esa concepción está presente en toda la Retórica y llega a nuestros días, aunque probablemente hoy no sea la hegemónica. Quintiliano —que, como veremos, es el primer gran estudioso que recopila y sistematiza la teoría retórica— precisa que la metáfora es un tropo, o sea, un desplazamiento semántico; otras traslaciones, para el sabio hispanorromano, serían la alegoría, la metonimia o la sinécdoque. Cabe señalar que aunque todos estos retóricos inciden enormemente en la conveniencia de no abusar del efecto decorativo de la metáfora, también alaban el valor cognitivo de la figura, en tanto que ésta tiene la capacidad de hallar semejanzas entre las cosas.

2.1.1.1. Aristóteles

Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) teorizó sobre la metáfora en su *Poética* y en su *Retórica*. En la primera de las citadas obras, leemos: “Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía” (Aristóteles, 2013: 92). Al hablar de “traslación”, el autor griego pone de manifiesto que hay una desviación del uso normal de la lengua (Samaniego Fernández, 1998: web). De hecho, el propio Aristóteles (2013: 96) se refiere a las metáforas de este modo tan revelador: “(...) palabras raras (...)”.

Dice Aristóteles (2012: 278) en su *Retórica*: “(...) las expresiones ingeniosas se obtienen bien de una metáfora proporcional, bien de poner el asunto ante los ojos”. Las metáforas proporcionales serían, para el sabio heleno, las analogías, que define de este modo: “(...) cuando el segundo término sea similar al primero, como el cuarto al tercero; pues entonces se podrá usar el cuarto en lugar del segundo, o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido” (Aristóteles, 2013: 93). Respecto a la segunda vía para obtener el ingenio expresivo, matiza Aristóteles (2012: 278-279): “Llamo ‘poner ante los ojos’ a usar expresiones que significan cosas en situación de acción”. En ese sentido, el retórico ponía como ejemplo a Homero, que, por medio de una metáfora, convierte en animado lo inanimado, o sea,

³ Como precisa Dueñas (2014: 104), el término “metáfora” está relacionado con *metapherein*, que significa “llevar a otra parte”, “trasladar”.

le otorga vida (Aristóteles, 2012: 279-280). Esa clase de metáfora sería, efectivamente, una personificación, aunque el sabio griego no emplea tal concepto. Según el autor de *Poética y Retórica*, existen otras formas de que las metáforas expresen actividad; y para demostrar su tesis pone como ejemplos estas expresiones del orador y político Isócrates, compatriota suyo: “en la plenitud de su florecimiento”, “pero tú, que estás libre” (Aristóteles, 2012: 279).

De acuerdo con Aristóteles (2013: 96), una elocución ha de ser clara pero no baja, y el empleo de metáforas es sinónimo de elevación; sin embargo, el sabio griego aconseja no emplear de forma desmedida este tropo⁴ para no caer en el enigma. Lo ideal, para Aristóteles (Aristóteles, 2013: 97) es que se combinen las palabras usuales con las extrañas: las primeras son aliadas de la claridad, mientras que las segundas combaten la vulgaridad. Esta última observación refleja las cualidades de belleza que Aristóteles asignaba a la metáfora.

Aristóteles (2013: 100) creía que tiene talento quien emplea buenas metáforas, pues éstas descubren semejanzas —y ahí reside el valor cognitivo de la figura— entre las cosas. Para el maestro griego, por ende, el citado tropo nos ayuda a percibir de un modo distinto la realidad, con lo que, al activar el mecanismo, no sólo se embellece el lenguaje, sino que se transmiten ideas. Y es que, en palabras del sabio griego, “(...) cuando el poeta llama a la vejez ‘rastrojo’ produce en nosotros un aprendizaje y el conocimiento a través de una clase, pues ambas cosas implican que algo se ha marchitado” (Aristóteles, 2012: 272).

2.1.1.2. Horacio

Quinto Horacio Flaco (Venusia, hoy Venosa, Basilicata, 65 a. C.-Roma, 8 a. C.) está considerado el principal lírico y satírico en lengua latina. Samaniego Fernández (1998: web) subraya que el autor de *Arte poética* atribuía a la metáfora “(...) la facultad de presentar relaciones armoniosas entre elementos”. Así lo sugieren estos versos horacianos, perfectamente aplicables a la idea de traslación:

tu expresión habrá sido extraordinaria
si una conexión magistral logra
convertir un vocablo conocido

⁴ Aristóteles no emplea la palabra “tropo”. Probablemente Quintiliano fuese el primer gran teórico que la utilizó.

en uno nuevo. (Horacio, 2012: 51-3)

2.1.1.3. Cicerón

En sintonía con Aristóteles, el romano Cicerón (Arpino, 106 a. C.-Formia, 43 a. C.) define las metáforas de este modo: “(...) traslaciones fundadas en la semejanza y nacidas ya de la necesidad, ya del agrado” (Cicerón: web). El autor de *El orador* afirma que las traslaciones deben hacerse cuando se da una gran semejanza entre la cosa original y la cosa trasladada, o cuando ésta no disponga de un término propio en la lengua (Cicerón: web). Efectivamente, pese a la continua ampliación léxica, en ningún idioma hay un significante distinto para cada uno de los posibles significados de una comunidad lingüística. La metáfora, para Cicerón, paliaría ese problema; por tanto, de acuerdo con el propio teórico, este procedimiento retórico, pese a ser un desvío del uso normal de la lengua (o sea, un desplazamiento semántico), estaría en la esencia del código lingüístico.

Según Cicerón, la metáfora puede emplearse con éxito en el estilo sencillo, aunque con un margen de libertad más limitado que en otros registros. De ahí que se note “(...) una falta de decoro o de conveniencia cuando la metáfora es traída de muy lejos y se pone en una oración de género humilde lo que sólo convendría en otra de más elevado tono” (Cicerón: web). Vemos, por tanto, que para Cicerón, en consonancia con Aristóteles (y en general, con toda la Retórica), es conveniente huir del abuso de la metáfora. Son los poetas —matiza el autor romano— quienes usan con más audacia las metáforas (Cicerón: web).

2.1.1.4. Quintiliano

El proceso retórico cuenta con varias fases: *intellectio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*. La *elocutio* —que se refiere al momento de poner por escrito las ideas— es, como explica el filólogo burgalés Antonio Dueñas, la parte más compleja de todo el proceso retórico, pues, para llevarla a cabo, el autor, después de haberse documentado y planteado algunas variantes, ha de tener claro un esquema (Dueñas, 2014: 90-91). Una de las partes de la *elocutio* (elocución) es el *ornatus* (ornato), que de acuerdo con Dueñas, para Quintiliano (Calagurris, actual Calahorra, c. 35-Roma, c. 95) entronca con la filosofía, trascendiendo el mero hecho de adornar:

(...) el uso del ornato, en sus formas más convenientes para cada caso, perfila y acrisola la idea, hace que aparezca en todo su esplendor conceptual y representativo; el ornato es sustantivo dentro del proceso de *elocutio*: de ahí la aspiración de Quintiliano por encontrar siempre *pulcherrima verba* o *pulcherrimas orationes* y también el hecho de no hacer del ornato lo más evidente, de “disimularlo”, más bien, de que se note por su eficacia artística y comunicativa, nunca de manera gratuita (...) (Dueñas, 2014: 103-104).

Como sintetiza Dueñas (2014: 104), Quintiliano —el principal recopilador y sistematizador de la teoría retórica, como ya sabemos— explica que el ornato sigue dos procedimientos en el manejo de los vocablos: *verbis aut singulis aut coniunctis*. El procedimiento de *verbis singulis*, conocido como *ornatos difficilis*, se refiere al empleo de una sola palabra (ahí estarían los tropos), y su característica principal es la *inmutatio*, pues aunque haya una operación semántica de *translatio*, no varía la palabra como significante. En el procedimiento de *verbis coniunctis*, llamado *ornatos facilis*, se emplean varias palabras unidas (ahí entran las figuras retóricas⁵), a fin de producir un efecto estético o cognoscitivo.

El término “tropo”, tomado del griego *trópos*, es traducido en latín precisamente como *translatio*. No en vano, Quintiliano (2004: web) define “tropo” de este modo: “(...) mutación del significado de una palabra a otro, pero con gracia”.

El autor de *Institutiones oratorias* resalta que existen dos tipos de tropos: los que sirven para significar y para adornar. No obstante, Quintiliano (2004: web) precisa que hay también adorno en aquellos tropos que buscan la significación. La metáfora, que según Quintiliano es el tropo más bello y frecuente, pertenece —como la metonimia, la sinécdoque o la onomatopeya— al grupo que busca la significación. Del segundo grupo (que sirve para adornar) forman parte la alegoría, el hipérbaton, la hipérbole o la ironía.

Concordando con Cicerón, afirma Quintiliano que en el procedimiento metafórico “(...) se traslada una voz de su significado propio a otro donde o falta el propio⁶, o el

⁵ Dentro de éstas, Quintiliano distingue las “figuras de dicción” —producidas en el nivel fonológico, morfológico o sintáctico— y las “figuras de pensamiento” —producidas en el nivel semántico— (Dueñas, 2014: 104-105).

⁶ Como sucedía en la teoría de Cicerón, la metáfora, para Quintiliano, a pesar de nacer de la desviación del lenguaje usual (es un desplazamiento semántico), formaría parte de la esencia del código lingüístico, toda vez que palia el problema de todo idioma: no existen significantes para todos los conceptos.

trasladado tiene más fuerza” (Quintiliano, 2004: web). En ambos casos, la metáfora beneficia a la fluencia (Quintiliano, 2004: web).

Para el sabio hispanorromano, la fuerza expresiva de la metáfora se da de cuatro modos principales: 1) cuando se pone una cosa animada por la otra; 2) cuando una cosa inanimada se toma por otra del mismo género; 3) cuando una cosa inanimada se toma por la animada; y 4) cuando Virgilio llama *vertex* (“vértices”) a la cima de un monte o peñasco (Quintiliano, 2004: web).

Quintiliano subraya que el uso moderado y preciso de la metáfora es un buen aliado del esclarecimiento. El autor de *Instituciones oratorias* pone de relieve que el empleo habitual de este tropo puede oscurecer una oración e, incluso, hacerla “(...) enteramente fastidiosa (...)” (Quintiliano: web). Añade Quintiliano (2004: web) que el autor tiene por vicio el número excesivo de metáforas, máxime cuando éstas son de la misma especie.

2.1.1.5. Demetrio

En *Sobre el estilo*, Demetrio, sabio griego de origen impreciso (probablemente nació entre el s. III a. C. y el I d. C.), puso especial atención en la metáfora. El retórico es partidario del uso de esta figura, ya que proporciona placer y singularidad al estilo (Demetrio. Longino, 2008: 54).

Demetrio, en el empleo de las metáforas, aconseja, por un lado, que éstas no sean abundantes, “(...) pues puede parecer que estamos escribiendo un ditirambo en lugar de un discurso” (Demetrio. Longino, 2008: 54). Asimismo, el autor considera que las citadas figuras no deben parecer forzadas, reivindicando la espontaneidad y el empleo de la analogía (Demetrio. Longino, 2008: 54).

Demetrio cree que determinadas cosas se expresan de forma más clara y precisa a través de las metáforas que mediante los términos auténticos (Demetrio. Longino, 2008: 56). Sin embargo, según el autor griego, “(...) algunas metáforas producen más trivialidad que grandeza, aunque la metáfora sea empleada para producir dignidad” (Demetrio. Longino, 2008: 56). En buena lógica, Demetrio cree que, para que una metáfora conquiste la grandeza de estilo, nunca se debe construir de lo más pequeño a lo más

grande, sino al contrario (Demetrio. Longino, 2008: 56). El autor de *Sobre el estilo* explica con un ejemplo diáfano su tesis:

Jenofonte dice, por ejemplo: “Después, al avanzar, se desbordó parte de la línea de la falange”. Comparaba la desviación de la línea al desbordamiento del mar y le aplicó este término. Si alguien, cambiando la frase, dijera que el mar se desviaba de la línea de la falange, probablemente no sería una metáfora apropiada y en todo caso resultaría completamente trivial. (Demetrio. Longino, 2009: 56-7)

Demetrio recuerda que algunos escritores, cuando una metáfora parece demasiado arriesgada, suelen añadirle epítetos a ésta; de ese modo, el tropo, según el teórico, se salvaguarda (Demetrio. Longino, 2009: 57).

2.1.1.6. Longino

Al igual que sucede con Demetrio, el origen de su compatriota Longino es incierto (se cree que vivió entre los siglos I y III d. C.). Su tratado, *Sobre lo sublime*, de enorme importancia, no vio la luz hasta 1674. En dicho libro, el retórico griego explica que los momentos verdaderamente pasionales son los más oportunos para la utilización de la metáfora, pues esas pasiones “(...) se mueven como un torrente y arrastran entonces consigo, como algo necesario, la multiplicación de las metáforas” (Demetrio. Longino, 2008: 195).

Longino afirma que las metáforas elevan el estilo, y cree que calzan muy bien en los pasajes descriptivos y patéticos. Sin embargo, el teórico afirma que la utilización de estos tropos conduce a lo desproporcionado. Lo mismo sucede —añade Longino— con todas las restantes figuras que embellecen el idioma. En lo referente a ese uso desproporcionado de la metáfora, añade: “Se critica especialmente por esto a Platón, que se ve arrastrando muchas veces como por un ímpetu báquico literario a metáforas violentas y exageradas y a una pomposidad alegórica” (Demetrio. Longino, 2008: 197).

2.1.2. La metáfora en la Edad Media

Durante la Edad Media, la metáfora adquiere un marchamo de religiosidad. De acuerdo con la doctora Moreno Lara (2005: web), Dante, refiriéndose a la *Commedia*, distingue en su *Paraíso* diferentes niveles de significación: el “literal”, el “alegórico”, el “analógico” y el “tropológico”. Bajo el punto de vista de Dante, estos cuatro niveles

tienen relación con la metáfora en tanto en que el poeta no sólo debe ahondar en su realidad personal, sino también transmitir un mensaje moral y espiritual.

2.1.3. La metáfora en el s. XVI

En el siglo XVI, uno de los principales teóricos que ahondó en la metáfora fue Juan Luis Vives (Valencia, 1492-Brujas, 1540). En su obra *De ratione dicendi*, conocida en la lengua hispana como *El arte retórica*, Vives (1998: 19) explica que, gracias al citado tropo, algunas palabras pasan de su lugar originario a otro, y recuerda que ese paso es llamado “traslación” por los griegos. Según el teórico español, las palabras que se beneficiaron de esa modificación son casi tantas como las que permanecieron en su lugar natural (Vives, 1998: 19).

De acuerdo con Vives, la traslación se realiza por semejanza, que

(...) se inventó para explicar una cosa menos conocida por otra más conocida, en lo cual es especialmente indulgente el lenguaje común, pues, sin duda, sería incompleto y huérfano si no se le permitiese esta licencia, dado que con frecuencia es infantil y también mudo. (Vives, 1998: 23)

Vives no considera la metáfora un mero divertimento estético: según el retórico, en sintonía con Cicerón o Quintiliano, nos valemos de la figura cuando no tenemos a nuestro alcance un vocablo que dé significación al objeto (Vives, 1998: 23); “(...) entonces tomamos lo más adecuado o lo más próximo al objeto, o a nosotros” (Vives, 1998: 25). Es por eso que Vives (1998: 23) afirma que las metáforas sirven a la necesidad. Pero también cree el autor de *El arte retórica* que la metáfora es sirviente de la comodidad (Vives, 1998: 23), cualidad que entiende en un doble sentido: “(...) la que evita un daño y la que reporta alguna utilidad” (Vives, 1998: 25). Es decir, de acuerdo con el estudioso español, la traslación, por un lado, permite no caer en expresiones llenas de torpeza; y por otro lado, fomenta la expresividad (Vives, 1998: 25). Además, entroncando con Cicerón, Vives (1998: 25) añade que esta expresividad se puede ir a la deriva cuando tomamos la semejanza de demasiado lejos o de cosas desconocidas.

2.1.4. La metáfora en el siglo XVII

2.1.4.1. Racionalismo y Empirismo

En el siglo XVII, tanto el Racionalismo como el Empirismo consideran la metáfora como un recurso únicamente decorativo. Los racionalistas y empiristas comparten con los maestros de la Retórica la idea del tropo como sustitución, pero, al contrario que aquéllos, lo despojan de su carácter de significación. No olvidemos que Aristóteles, Quintiliano y compañía veían en la metáfora valores no sólo ornamentales (recomendaban medir el uso de este procedimiento), sino también cognitivos; según la teoría aristotélica, el poeta, al trasladar un término por otro, transmite una enseñanza que tiene que ver con el hecho de que han sido puestos en relación, debido a su semejanza, dos campos semánticos (Aristóteles, 2013: 272).

El inglés John Locke (Wrington, 1632-Essex, 1704), que es el padre del Empirismo y que además comulga en ciertos aspectos con el Racionalismo, representa magníficamente esa desacreditación de la metáfora. En *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Locke explica que la citada figura oscurece el entendimiento:

(...) si queremos hablar de las cosas como son, debemos admitir que todo el arte de la retórica, exceptuando el orden y la claridad, todas las aplicaciones artificiosas y figuradas de las palabras que ha inventado la elocuencia, no sirven sino para insinuar ideas equivocadas, mover las pasiones y para seducir el juicio (...) (Locke: web)

Locke (web) considera que la metáfora pervierte la verdad y el conocimiento, de ahí que abogue por evitar el uso de la figura en todos los discursos de carácter informativo y didáctico. Efectivamente, el empirista sólo ve conveniente el uso de la metáfora en los discursos puramente literarios: “Admito que en los discursos en los que pretendemos más el placer y el agrado que la información y el aprovechamiento, semejantes adornos tomados de ellos no pueden pasar por faltas” (Locke: web).

2.1.4.2. Baltasar Gracián

En España, durante el Siglo de Oro, el principal estudioso de la metáfora fue Baltasar Gracián (Belmonte de Gracián, Calatayud, 1601-Tarazona, Zaragoza, 1658), autor de *El criticón* u *Oráculo manual y arte de prudencia*. Este prosista didáctico y ocurrente se ocupó del recurso estilístico en su influyente ensayo *Arte de ingenio*. En la nota “AL

LETOR” con la que arranca esa obra, el aragonés explica que los tropos, como otras figuras retóricas, son instrumentos de los que se vale la agudeza para extraer, de un modo culto, los conceptos, pero sin entrar en detalles superfluos (Gracián, 2002: web).

En el caso concreto de la metáfora —a la que también llama “semejanza”—, Gracián (2002: web) escribe que ésta, por el gusto que provoca su artificio o por su fácil acomodación, suele ser muy empleada en los discursos; sin embargo, el autor precisa que en la figura, a pesar de ser tan vulgar, se hallan compuestos prodigiosos.

Igual que los padres de la Retórica, refiriéndose a la metáfora, Gracián (2002: web) habla de “traslación”, y considera que un compuesto está perfectamente exaltado cuando al término trasladado se le ajustan cómodamente todas las circunstancias de la otra parte de la metáfora (a la que llama “sujeto”). Así, de acuerdo con el prosista barroco, cada una de esas partes podrá considerarse un concepto relevante (Gracián, 2002: web).

2.1.5. La metáfora en el s. XVIII

Joseph Addison (Wilthshire, 1672-Kensington, 1719) es autor de *Los placeres de la imaginación*⁷. Este influyente ensayo apareció por entregas en 1712 en *The Spectator*, publicación periódica que el propio Addison fundó junto a Richard Steele. En ese libro, Addison (1991: 2009) indica que la metáfora es —como la alegoría— una especie de alusión; gracias a esas alusiones, las verdades pasan al entendimiento, siendo un reflejo de la imaginación.

Addison considera que la metáfora, por un lado, proporciona placer estético al conocimiento: “Una metáfora noble, colocada ventajosamente, esparce en torno una especie de gloria, y da lustre á toda una sentencia” (Addison, 1991: 211). Al mismo tiempo, el teórico inglés resalta el valor cognitivo de las alusiones (y por ende, de las metáforas): “(...) el principal designio de las alusiones es ilustrar y explicar los pasages de un autor (...)” (Addison, 1991: 210). Addison, por tanto, bebe en aguas aristotélicas, oponiéndose rotundamente al concepto que tenían los racionalistas de la metáfora: una mera ornamentación.

Para Addison (1991: 211), las alusiones agradan a la imaginación; y ese talento casa con

⁷ La obra fue traducida al castellano por Munarriz en 1804. He trabajado con esa versión.

cualquier escrito, pero es, sin duda, la raíz de la poesía. Precisa el ensayista británico que tanto la alegoría como la metáfora son formas de semejanza, y que esas semejanzas, para hacer las delicias de la imaginación, deben ser muy exactas o muy agradables. El autor de *Los placeres de la imaginación* critica a ciertos literatos que tienen tendencia a buscar los símiles y las alusiones en las ciencias que mejor conocen, cuando, las más de las veces, la temática que tratan es ajena a esas ciencias (Addison, 1991: 210-11). Según Addison (1991: 210), las alusiones debemos tomarlas siempre de objetos más conocidos que los pasajes que tratamos de explicar. También añade el autor que las alusiones más entretenidas o agradables “(...) son las que se fundan en las obras de la naturaleza, obvias á todos los alcances, y mas deliciosas que las artes y las ciencias” (Addison, 1991: 211).

2.1.6. La metáfora en el s. XIX

2.1.6.1. El Romanticismo

En el s. XIX, los principales teóricos del Romanticismo literario (Percival Bisshe Shelley, Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth) reivindican el carácter cognitivo de la metáfora, echando por tierra las observaciones de los racionalistas y de los empiristas. De acuerdo con los citados románticos, “(...) en la metáfora se condensa la actividad de la imaginación que toma contacto con la realidad mediante la creación y la fantasía frente a la fría razón analítica” (Vega Rodríguez, 1999: web).

Shelley (Field Place, Horsham, Inglaterra, 1792-Viareggio, Gran Ducado de Toscana, 1822) vertió sus más célebres reflexiones sobre la lírica en *Defensa de la Poesía*, ensayo escrito en 1821 y publicado veinte años más tarde. En ese libro, el vate y teórico inglés define la poesía como “(...) 'la expresión de la imaginación'” (Shelley, 1942: 5) e indica que su lenguaje es, en esencia, metafórico, en tanto que descubre relaciones entre las cosas (Shelley, 1942: 7). Shelley recalca esa capacidad cognitiva de la metáfora al escribir:

(...) si no surgen nuevos poetas para crear otra vez las asociaciones que se han desorganizado, el lenguaje habrá muerto para todos los más nobles fines del trato humano. Aquellas semejanzas o relaciones que se expresan en el lenguaje metafórico son, según dice muy sagazmente Lord Bacon, “las huellas mismas de la naturaleza, impresas sobre los diversos sujetos sensibles del mundo”, y considera la facultad de percibir las como el almacén de axiomas común a todo conocimiento. (Shelley, 1942: 5)

También Coleridge (Devon, Inglaterra, 1772-Highgate, Inglaterra, 1834) reivindica la capacidad cognitiva que tiene la metáfora para asociar ideas. Bajo el punto de vista de Coleridge, un símbolo equivale a encarnar una idea; y la poesía sirve para interiorizar y para emplear el símbolo oportuno. El pensador y poeta considera que la percepción simbólica es vital, no intelectual; para él, los símbolos no son abstracciones: en tanto que productos de la imaginación, participan en la realidad que representan, pues afloran del universo (Fonseca: web).

2.1.6.2. Nietzsche

El alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche (Röcken, 1844-Weimar, 1900), uno de los filósofos más importantes del s. XIX, se adentró en los vericuetos de la metáfora. Según Nietzsche (web), el lenguaje sirve al hombre para designar las relaciones de las cosas con respecto a él; y para expresar esas relaciones, recurre a las metáforas (nuestras percepciones comienzan en la creación de ellas), con lo que toda palabra se convierte, indefectiblemente, en concepto.

En la misma obra, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), el filósofo alemán explica que la naturaleza es inaccesible e indefinible, por mucho que nosotros le demos una forma, un género, un nombre...:

Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no se corresponden en absoluto a las esencias primitivas. Del mismo modo que el sonido toma el aspecto de figura de arena, así la enigmática X de la cosa en sí se presenta, en principio, como excitación nerviosa, luego como imagen, finalmente como sonido articulado. En cualquier caso, por tanto, el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, y todo el material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y construye, el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, si no procede de las nubes, tampoco procede, en ningún caso, de la esencia de las cosas. (Nietzsche: web)

La misma verdad, según Nietzsche (web), es un conjunto de metáforas, las cuales “(...) se han gastado y han quedado sin fuerza (...)”. En ese sentido, el pensador alemán considera que el lenguaje ha sido impuesto por el poder, y que hemos transmitido a nuestros descendientes esa legitimación, llegando a tomar por las cosas mismas las metáforas.

2.1.7. La metáfora en el s. XX

Durante el siglo XX, los principales enfoques para estudiar la metáfora pueden dividirse en cuatro: semánticos, pragmáticos, formalistas y cognitivos. Escandell Vidal (1993: 220-1) escribió que, dentro del primer enfoque, se encuentran la teoría de la “interacción de rasgos” y la de la “comparación elidida”. Y en esa línea, Black (1966: 45-6) llegó a la conclusión mucho antes de que el “enfoque sustitutivo de la metáfora” es una derivación de la teoría comparativa, sólo que se manifiesta a través de la elipsis, con lo que es justo incluir las tres perspectivas dentro del enfoque semántico.

2.1.7.1. Teorías semánticas

2.1.7.1.1. Teoría de la sustitución

Black (1966: 42), uno de los máximos representantes de la teoría de la interacción (de la cual hablaré más tarde), denominó “*enfoque sustitutivo de la metáfora*” a las tesis que consideran que el citado recurso sólo es un sustituto de un enunciado literal. Por tanto, según el autor de *Modelos y metáforas*, en este enfoque las metáforas son elementos reemplazables, y el lector ha de tratarlos como enigmas que debe descifrar (Black, 1966: 43). La sustitución de las metáforas por paráfrasis literales se produciría, pues, sin pérdidas de significado.

El enfoque sustitutivo (prevaliente hasta la segunda década de los años 30 del siglo pasado) nació en la Retórica, que consideraba que la metáfora es una desviación del uso normal del lenguaje. Para Quintiliano y demás sabios grecolatinos, la metáfora era un desplazamiento semántico conseguido mediante una sustitución, gracias a la cual se produce una ampliación en el sentido de los vocablos (Vega Rodríguez, 1999: web).

Por eso Black (1966: 45) recalca que la metáfora, para esa teoría, sólo ayudaría a distraer, a dar placer... La excepción se daría en los casos de catacresis, que el propio Black (1966: 43) define de este modo: “(...) el uso de un vocablo en un sentido nuevo con objeto de rellenar una laguna del vocabulario (es poner un sentido nuevo en voces viejas) (...)”. En esos casos, la tarea de la metáfora no sería únicamente ornamental, pues la catacresis palia imperfecciones lingüísticas (Black, 1966: 45).

Las ideas de Black se cumplirían plenamente en el Racionalismo y el Empirismo, cuyos representantes creían que la función de la metáfora era meramente decorativa. Sin

embargo, en el caso de la Retórica, si bien Quintiliano o Aristóteles recomiendan no abusar de la metáfora y alaban su función estética, ven valores cognitivos en el tropo, porque éste sirve para detectar semejanzas entre dos elementos, y ello trae consigo la asimilación de ideas.

Además, el caso concreto de la teoría aristotélica tiene diversas capas de lectura. Por ejemplo, la investigadora Margarita Vega Rodríguez considera que para el sabio griego la metáfora es interaccionista, porque, de acuerdo con el propio Aristóteles, tiene la capacidad —como hemos visto— de expresar cosas en actividad:

La consideración cognitiva de la metáfora en Aristóteles como una teoría interaccionista, se justifica por la capacidad que Aristóteles confiere a la metáfora para ver la (sic) cosas en acción. La interacción, que implica la activación de dos pensamientos en acción manteniendo sus parecidos y diferencias, se corresponde con la idea aristotélica que intenta ver el carácter activo de la realidad que no puede ser descrito de un modo atomístico, sino relacional, en actividad de unas entidades con otras. Además, la estructura intencional que Aristóteles reconoce en el conocimiento, posibilita la creatividad de la interacción pues sólo de acuerdo con una *mímesis* activa puede el pensamiento "recrear" la realidad y conocerla. (Vega Rodríguez, 1999: web)

2.1.7.1.2. Teoría de la comparación

Black (1966: 45-46) explica que, para los defensores del “*enfoque comparativo* de la metáfora”, ésta es considerada un símil o analogía en modo elíptico. Además, como ya hemos apuntado, el autor de *Modelos y metáforas* considera que la referida teoría de la comparación es un caso particular de la teoría de la sustitución, pues “(...) el enunciado metafórico podría sustituirse por una comparación literal equivalente” (Black, 1966: 45-6).

Samaniego Fernández (1998: web) recuerda que Way (1991), quien ha tratado de conciliar la semántica con la pragmática, ve dos principales problemas en la teoría de la comparación: 1) una paráfrasis literal no recoge toda la red de asociaciones existentes en una metáfora; y 2) la citada teoría no explica cómo es posible que la metáfora sea asimétrica (es decir, que sólo apunte a una dirección), cuando realmente es simétrica. A mi modo de ver, por todo lo que hemos dicho en el punto anterior y teniendo en cuenta que la teoría de la comparación es un caso de la teoría sustitución, los dos citados problemas son achacables también al segundo enfoque.

En sintonía con el primero de los problemas que Way vio en la teoría comparativa, Black ya había escrito en *Modelos y metáforas*:

La afirmación metafórica no es ningún sustituto de una comparación en toda regla ni de ningún otro enunciado literal, sino que posee una capacidad y un rendimiento propios y peculiares. Frecuentemente decimos “*X es M*”, y evocamos cierta conexión imputada entre *M* y un *L* imputado (o, mejor, un sistema indefinido L_1, L_2, L_3, \dots), en casos en que nos hubiéramos visto en un gran apuro si, antes de construir la metáfora, hubiésemos tenido que encontrar algún parecido literal entre *M* y *L*; y, en algunos de estos casos, decir que la metáfora crea la semejanza sería mucho más esclarecedor que decir que formula una semejanza que existiera con anterioridad. (Black, 1966: 37)

Black cree, además, que el enfoque comparativo exuda una vaguedad próxima a la vacuidad:

Se supone que estamos perplejos preguntándonos cómo cierta expresión (*M*), en su uso metafórico, puede funcionar en lugar de una determinada expresión literal (*L*) que, según se sostiene, constituye un sinónimo aproximado de ella; y se nos responde que aquello que *M* representa (en su uso literal) es *semejante* a lo representado por *L*. Mas, ¿qué información se nos proporciona con tal cosa? Sentimos cierta tentación de considerar que las semejanzas están “objetivamente dadas”, con lo cual una pregunta de la forma “¿Se parece A a B en lo que respecta a P?” tendría una respuesta definida y predeterminada; y si así ocurriese, los símiles estarían regidos por reglas tan estrictas como las que regulan los enunciados de la física. (Black, 1966: 47)

2.1.7.1.3. Teoría de la interacción

La teoría de la interacción (que nace, en los años 30 del siglo pasado, con las tesis de Richards) considera que entre los elementos de una metáfora no se produce una sustitución, sino una conexión. Además de Richards, el principal teórico de esta corriente es Black (1966: 48), quien habla concretamente de “*enfoque interactivo de la metáfora*”. Como escribe Eduardo de Bustos leyendo a Black:

La metáfora no es un asunto de pura predicación. Aunque la estructura típica de la metáfora es ‘A es B’, tal estructura no es una estructura gramatical o una estructura reducible a una estructura gramatical. A y B designan los asuntos de la metáfora, acerca de lo que la metáfora versa. Tales asuntos se han denominado de diversas maneras (primario/secundario, tenor/vehículo, polo/marco), pero A y B no se han de identificar

con los términos lingüísticos en los que se pueden encarnar. (Bustos Guadaño, 2006: web)

Añade el profesor español:

A y B designan *sistemas* y no realidades aisladas. Aunque Black hablaba de *sistemas de cosas*, para todo lo que interesa se puede sustituir *cosa* por *concepto* o *término lingüístico*. Lo importante que hay que retener es que A y B son entidades complejas, más o menos laxamente estructuradas. (Bustos Guadaño, 2006: web)

Precisa Moreno Lara (2005: web) que, a partir de Richards, la metáfora es tratada como un acto de pensamiento; recuérdese que hasta entonces, por influencia de la Retórica, el citado fenómeno se consideraba un uso desviado del lenguaje. La doctora añade que, según el enfoque interaccionista, tanto el contexto como la evolución lingüística determinan si una expresión es literal o metafórica (Moreno Lara, 2005: web).

2.1.7.1.3.1. Richards

Ivor Armstrong Richards (Sandbach, Cheshire, Inglaterra, 1893-Cambridge, Inglaterra, 1979) es el padre de la tendencia crítica conocida como “semántica literaria”, a la que también pertenecerían Empson, Wheelwright o Black. En *The Philosophy of Retic* (1936), Richards afirma que la metáfora es el modo común de operar del lenguaje, no una desviación, destacando nuestra capacidad innata para ver semejanzas entre las cosas (Simon Schumacher: web). Por tanto, con este pensamiento, el teórico inglés se opone a aquello que decía Aristóteles (2013: 92) de que la metáfora no es resultado de la enseñanza ni de la imitación, sino que depende única y exclusivamente del talento. Richards comparte con Nietzsche (web) la idea de que todo lenguaje es metafórico en su origen.

Para el autor de *The Philosophy of Retic*, en una metáfora se establecen relaciones entre las ideas de dos cosas distintas; esa interacción es la que provoca la aparición de una sola palabra o frase (Simon Schumacher: web).

Por tanto, Richards considera que una metáfora no es la sustitución de un vocablo por otro, enfrentándose a la idea que sostuvieron los representantes de la teoría de la sustitución. Perelman y Olbrechts-Tyteca sintetizaron de este modo la teoría richardsiana:

Richards rechaza con razón la idea de comparación, insistiendo con sutileza y vigor sobre el carácter vivo, matizado, variado, de las relaciones entre conceptos expresados de una sola vez por la metáfora, la cual sería interacción más que sustitución, y tanto técnica de invención como de ornamento. (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 610)

De acuerdo con Simon Schumacher (web), Richards alumbró dos nombres técnicos para diferenciar las ideas que interactúan en toda metáfora: el “tenor” es el tema principal (elemento real), y éste es expresado conceptualmente por el “vehículo” (elemento irreal).

2.1.7.1.3.2. Black

En *Modelos y metáforas*, el filósofo y matemático Max Black (Bakú, Azerbaiyán, 1909-Ithaca, Estados Unidos, 1988) continúa el enfoque interactivo propuesto por Richards. Esa obra, publicada por vez primera en 1962⁸, fue completada con su artículo “More about Metaphor”⁹ (1977). Para Black (1966: 49), la metáfora posee dos asuntos: el “principal” (o literal) y el “subsidiario” (o metafórico). Según el teórico caucásico, “La metáfora funciona aplicando al asunto principal un sistema de ‘implicaciones acompañantes’, característico al subsidiario” (Black, 1966: 54). Esas implicaciones —culpables de que los dos sistemas conceptuales no sean cerrados (Bustos Guadaño, 2006: web)— son, generalmente, lugares comunes, es decir, ideas y creencias que comparte el grueso de una sociedad. Para que una metáfora funcione, esos tópicos no necesitan exudar veracidad: lo fundamental es que se evoquen de forma rápida y espontánea (1966: 49-50).

Black (1966: 53) deja claro que las implicaciones, como sucede en la poesía, también pueden ser constituidas en exclusiva por el autor. En cualquier caso, las implicaciones deben ser utilizadas necesariamente por el lector “(...) como medio de seleccionar, acentuar y organizar las relaciones en un campo distinto (...)” (1966: 55). Y precisamente debido a esa exigencia, la teoría de la interacción considera —oponiéndose al enfoque de sustitución y de comparación— que una metáfora no puede reemplazarse por una paráfrasis literal. Porque, según el autor de *Modelos y metáforas*, la citada figura posee capacidad y rendimiento propios: la utilización de un “asunto subsidiario” para penetrar en el “asunto principal”

⁸ El libro contiene un artículo, “Metáfora”, que ya había visto la luz en 1955.

⁹ “Más sobre la metáfora”, en español.

(...) es una operación intelectual peculiar (aun cuando estemos suficientemente familiarizados con ella gracias a nuestra experiencia de aprender dondequiera que sea cualesquiera cosas), que reclama que nos demos cuenta simultáneamente de los dos asuntos, pero que no es reductible a comparación alguna entre ellos. (Black, 1966: 55)

Para Black, en la interacción, el asunto metafórico es una especie de filtro, pues selecciona ciertos elementos y suprime otros, organizando los rasgos del asunto metaforizado. No obstante, la interacción entre los dos campos semánticos produce también modificaciones recíprocas. Claro que las transformaciones del plano irreal no son tan intensas como las del plano real (Moreno Lara, 2005: web). Esa idea —la interrelación altera a los elementos— es importante para entender el enfoque interaccionista.

Por supuesto, según Black, el efecto de la interacción es la organización de un sistema conceptual en términos del otro (Bustos Guadaño, 2006: web).

2.1.7.1.4. Perelman: la analogía condensada

Dentro del enfoque semántico, un nombre que sobresale por su singularidad y envidia es el de Chaïm Perelman (Varsovia, 1912-Bruselas, 1984). Este estudioso es el padre de la Nueva Retórica, una de las principales teorías sobre argumentación del pasado siglo. Junto a la intelectual belga Lucie Olbrechts-Tyteca, el retórico polaco escribió la influyente obra *Tratado de la argumentación* (1958). En ese ensayo, los autores analizan la metáfora, y hablan del nexo entre ésta y la analogía, como ya hiciera Aristóteles. Olbrechts-Tyteca y Perelmen matizan, eso sí, las palabras del clásico: para éste, la analogía era un tipo de metáfora; para aquéllos, la metáfora es un tipo de analogía.

Antes de adentrarnos en la metáfora según el punto de vista de Perelman y Olbrechts-Tyteca, comencemos recordando el significado que tiene para ambos estudiosos la analogía, figura en la que ven propiedades argumentativas: “Nos parece que se resaltará con la mayor claridad posible el valor argumentativo de la analogía si se la considera como una similitud de estructuras, cuya fórmula más general sería: A es a B lo que C es a D” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000: 570).

Refiriéndose al conjunto de los términos “A” y “B” —que contienen la conclusión—, Perelman y Olbrechts-Tyteca hablan del “tema”. Para estos teóricos, el conjunto de los

términos “C” y “D” —basamento del razonamiento— es el “foro” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000: 571). Los autores de *Tratado de la argumentación* precisan que entre “tema” y “foro”, hay “(...) una relación asimétrica que nace del lugar que ocupan en el razonamiento” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000: 571). Y añaden que, para que exista analogía, es preciso que tema y foro no pertenezcan a un mismo campo (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000: 571).

Según Perelman y Olbrechts-Tyteca (2000: 611), la metáfora no es más que la condensación de una analogía, y surge cuando se fusionan un elemento del “tema” y un elemento del “foro”. Esa fusión aproxima dos campos, facilitando la construcción de efectos argumentativos (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000: 611).

Estos teóricos explican que hay varios modos de marcar la fusión del “tema” y el “foro”, a saber: por medio de un adjetivo, un verbo y un posesivo, por una determinación y una identificación (en este último caso la “cópula” señala el lugar homólogo en una relación analógica). Los autores de *Tratado de la argumentación* añaden también que la fusión de los campos semánticos se manifiesta también en la creación de palabras compuestas (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000: 614-616).

Esta idea de “fusión” —no defendida por los retóricos clásicos ni por los representantes de las teorías de la comparación y de la sustitución— acerca a Perelman y Olbrechts-Tyteca al enfoque interactivo; no en vano, como hemos visto, los autores de *Tratado de la argumentación* reivindican al padre del citado enfoque (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000: 610).

Perelman y Olbrechts-Tyteca (2000:617) indican que, precisamente porque fusiona los campos, la metáfora es la principal herramienta de la creación poética y filosófica.

2.1.7.2. La pragmática

Los pragmáticos (Grice, Searle, Sperber, Wilson...) se oponen a las teorías semánticas, porque, en palabras de la catedrática Escandell Vidal (1993: 229), consideran lo siguiente: “(...) para interpretar las metáforas, no basta con los mecanismos de descodificación, sino que se requiere el concurso de principios deductivos más generales”. De manera que en esa interpretación de las metáforas, entrarían en juego factores extralingüísticos: situacionales, contextuales... Como escribe Escandell Vidal (1993: 229), “Sólo cuando la oración se realiza en una situación comunicativa concreta

se convierte en un enunciado, y sólo entonces entran en funcionamiento las estrategias inferenciales que nos hacen interpretarla de la manera más relevante posible”. Es así cómo los abanderados de la teoría pragmática resuelven una cuestión peliaguda: ¿por qué no siempre hay coincidencia entre “lo que se dice” y “lo que se quiere decir”?

Según los pragmáticos, y de acuerdo con Escandell Vidal (1993: 225), muchas metáforas tienen como basamentos connotaciones y propiedades contingentes de los objetos. En otras ocasiones, las propiedades atribuidas al objeto metaforizado pueden ir en dirección contraria incluso a las características que, científicamente, posee ese objeto. E incluso, también es posible que uno de los términos que edifican la metáfora no tenga ningún rasgo semántico (tal es el caso de los nombres propios).

2.1.7.2.1. Grice

Herbert Paul Grice (Birmingham, Inglaterra 1913-Berkeley, California, 1988), autor de *Logic and Conversation*, es uno de los máximos exponentes de la pragmática. En el citado texto, Grice (1975: web) estudia la metáfora dentro de una teoría general del lenguaje que denomina “implicatura conversacional”. Como recuerda Escandell Vidal (1993: 92), dicha teoría está en consonancia con unos principios que, pese a no ser normativos, los hablantes generalmente aceptan, a fin de resultar comprensibles en una conversación. Todos esos principios se agrupan en el principio de cooperación, que Grice define de este modo: “*Haga que su contribución a la conversación sea en, cada momento, la requerida por el propósito o la dirección del intercambio comunicativo en el que está usted involucrado*” (Grice, 1975; Escandell Vidal, 1993: 92).

El principio de cooperación se desarrolla en cuatro máximas (Escandell Vidal, 1993: 93-4): cantidad, cualidad, relación y modalidad.

La máxima de cantidad indica, por un lado, que la contribución del hablante debe ser todo lo informativa que requiera el propósito del diálogo; y por otro lado, aconseja que uno no debe informar más de lo necesario.

En la máxima de cualidad, Grice expresa que el participante de una conversación ha de intentar que su contribución sea verdadera: por tanto, éste no debe decir algo que crea falso o algo de lo que no tenga suficientes pruebas.

La máxima de relación pasa por decir cosas relevantes, con lo que el teórico inglés espera que las contribuciones de un hablante se adapten al tema de la charla.

En la última de las máximas que cita, la de modalidad, el autor de *Logic and Conversation* aconseja que el participante de una conversación sea claro.

Como explica Escandell Vidal (1993: 94-5), Grice distingue claramente entre “lo que se dice” y “lo que se comunica”. “Lo que se dice” se corresponde con cómo entendemos, desde un punto de vista lógico, un enunciado, es decir, fijándonos únicamente en el contenido proposicional del mismo. “Lo que se comunica” hace alusión a aquella información que, aun transmitiéndose a través del enunciado, difiere de su contenido proposicional; Grice, por tanto, se refiere ahí a un contenido implícito al que llama implicatura.

El autor inglés distingue dos clases de implicaturas (las cuales se explican de acuerdo con los principios que organizan la conversación): las convencionales y las no convencionales (Escandell Vidal, 1993: 95). Las implicaturas convencionales tienen su germen en los significados de las palabras, no en factores contextuales o situacionales. Las implicaturas no convencionales derivan de la intervención de otros principios. En este segundo tipo de implicaturas, Grice diferencia las conversacionales (cuando el principio en juego es el de cooperación) de las no conversacionales (cuando los principios invocados son de naturaleza estética, social o moral). A su vez, el lingüista británico distingue dos clases de implicaturas no conversacionales: las generalizadas y las particularizadas; las primeras, al contrario que las segundas, no dependen decisivamente del contexto de emisión.

De acuerdo con Escandell Vidal (1993: 99), el autor de *Logic and Conversation* explica que hay implicaturas basadas en la violación de alguna máxima; no en vano, la metáfora, al igual que la ironía o la hipérbole, subvierte una de las submáximas de cualidad: no decir algo que consideremos falso. Así, en esta figura, se produce una ruptura entre lo que el hablante dice y lo que comunica, pues las palabras metafóricas no deben interpretarse literalmente. Y para restaurar la vigencia de la máxima, es decir, para suponer la cooperación del emisor, es necesario buscar la implicatura correspondiente.

Escandell Vidal (1993: 229) encontró dos carencias en la propuesta de Grice: “En primer lugar, no proporciona un criterio fiable para identificar una metáfora, ya que no es cierto que todas las metáforas sean violaciones de la máxima de cualidad (es decir, no todas son falsedades evidentes)”. Y es que, según la lingüista española, algunas de las metáforas son violaciones de las máximas de cantidad (concretamente, de la primera submáxima) y de relación. “En segundo lugar, la propuesta de Grice no puede dar cuenta de los pasos que sigue el proceso de interpretación”, sentenció Escandell Vidal (1993: 230).

2.1.7.2.2. Searle

John Searle (Denver, Colorado, 1932) es otro de los pragmáticos más notorios. De acuerdo con Escandell Vidal (1993: 232), la lectura que Searle (1979) hace de la metáfora es verdaderamente importante, porque muestra a las claras que las interpretaciones del tropo dependen de informaciones, estrategias y conocimientos no exclusivamente gramaticales. El teórico americano llegó a la conclusión de que las metáforas presentan dos singulares propiedades: son restringidas y sistemáticas. Son restringidas porque no es posible crear una metáfora basándose en cualquiera de los sentidos en que una cosa se parece a otra, y son sistemáticas por lo siguiente: el emisor y el receptor comparten una serie de principios que propician la comunicación de la metáfora (Escandell Vidal, 1993: 230).

Para Searle, ciertos patrones de inferencia que funcionan constantemente determinan la interpretación de las metáforas; en ellos, son distinguibles tres tipos de estrategias: de reconocimiento, de cálculo y de restricción.

Las estrategias de reconocimiento permiten al hablante saber si hay que buscar una interpretación metafórica. Estas estrategias indican lo siguiente: en el caso de que el enunciado se interprete literalmente, existe alguna clase de anomalía, la cual puede tener cariz semántico o puede provenir de la violación de dos de las máximas (de cantidad y de relación) pertenecientes al principio de cooperación (Escandell Vidal, 1993: 231-2).

Existen rasgos que se pueden asignar a la entidad con respecto a la cual son semejantes dos elementos. Esos rasgos —reales o atribuidos— se pueden calcular a través de las estrategias de cálculo (Escandell Vidal, 1993: 231-2).

Las estrategias de restricción permiten acotar el número de rasgos posibles, identificando así el factor concreto a través del cual se edifica la metáfora (Escandell Vidal, 1993: 231).

2.1.7.3. El formalismo ruso

El formalismo ruso fue una importante corriente encabezada por Viktor Shklovski (San Petersburgo, 1893-Leningrado, 1984)¹⁰. El objetivo de estos teóricos era hallar las causas de la “literariedad”, o sea, qué hace que un discurso se convierta en poesía. Como recuerda Gómez Redondo (1994: 57), Shklovski (1975) consideró que el lenguaje poético se caracteriza por la relevancia que en él tiene el aspecto articulatorio (la realidad fónica y material de un vocablo dentro del verso). Para Shklovski, el poema, en lugar de ser reconocido racionalmente, debe percibirse como signo, como objeto que tiene la competencia de deformar la realidad, atrayendo así la atención del lector (Gómez Redondo, 1994: 57). La forma crearía, pues, el fondo.

En esa línea, otro de los máximos exponentes del formalismo eslavo, Roman Jakobson (Moscú, 1896-Boston, 1982), lingüista, fonólogo y teórico literario, definió la función poética del lenguaje afirmando que en ésta el mensaje está orientado hacia sí mismo (Jakobson, 1981a: 358).

2.1.7.3.1. Jakobson y la teoría de la afasia

Ahondaré en la teoría jakobsoniana de la metáfora, figura que para el eslavo constituye una relación de semejanza. Es necesario partir de la afasia, un trastorno que impide o limita la capacidad del habla y que se origina debido a una lesión en las llamadas áreas del lenguaje de la corteza cerebral. Pues bien, basándose en ese trastorno, Jakobson formuló una controvertida teoría axiológica en donde explica que el lenguaje tiene un carácter doble: la selección y la combinación: “Hablar supone *seleccionar* determinadas entidades lingüísticas y *combinarlas* en unidades de un nivel de complejidad más elevado” (Jakobson, 1973: 105). El teórico ruso explicó así esa dicotomía:

1) *La combinación* (sic).—Todo signo está formado de otros signos constitutivos y/o aparece únicamente en combinación con otros signos. Esto significa que toda unidad lingüística sirve a la vez como contexto para las unidades más simples y/o encuentra su propio contexto en una unidad lingüística más compleja. De aquí que todo

¹⁰ Véase el punto 3.5.1.3.1.

agrupamiento efectivo de unidades lingüísticas las congloba en una unidad superior: combinación y contextura son dos caras de la misma operación.

2) *La selección* (sic).—La opción entre dos posibilidades implica que se puede sustituir una de ellas por la otra, equivalente a la primera bajo un aspecto y diferente a ella bajo otro. De hecho, selección y sustitución son dos caras de la misma operación. (Jakobson, 1973: 109)

Según Jakobson (1973: 110), en un contexto los elementos se hallan en situación de contigüidad, mientras que en un grupo de sustitución los signos se encuentran unidos entre sí por varios grados de similaridad.

Una vez establecida esta teoría general, Jakobson (1973: 133) explica que la afasia consiste en cualquier trastorno de una de estas facultades: la de selección y sustitución o la de combinación y contextura. Este descubrimiento lleva al autor de *Fundamentos del lenguaje* a abarcar los conceptos de metáfora y metonimia: “El primer tipo de afasia suprime la relación de semejanza; el segundo, la de contigüidad. La metáfora es ajena al trastorno de la semejanza y la metonimia al de la contigüidad” (Jakobson, 1973: 133).

De acuerdo con Jakobson (1973: 133), un discurso puede engendrar dos directrices: la forma metafórica (mutua semejanza) y la metonímica (contigüidad). También explica el lingüista ruso que en la afasia, cualquiera de esas formas —a las que prefiere llamar “desarrollo metafórico” y “desarrollo metonímico”— se ve imposibilitada o, cuando menos, restringida. En la conducta verbal normal, si bien es cierto que ambos desarrollos operan continuamente, uno suele predominar sobre el otro por influjo de la cultura, del estilo verbal o de razones personales (Jakobson, 1973: 134).

Jakobson (1973: 134) considera interesante el campo literario para comprobar esa alternancia entre los dos procesos; así, en el romanticismo y en el simbolismo, el proceso metafórico predomina sobre el metonímico, mientras que este último es el que prevalece en la corriente realista.

Pero Jakobson va más lejos, demostrando que los citados procesos son visibles no sólo en el arte verbal. El autor de *Fundamentos del lenguaje* pone los ejemplos de la pintura y el cine (Jakobson, 1973: 176). Recordemos lo que decía el teórico eslavo sobre la metonimia y la metáfora en este último arte. En las producciones de D. W. Griffith, el celuloide —gracias a su gran capacidad para cambiar el ángulo, la perspectiva y el

enfoque— dinamitó la tradición teatral, apostando por un montaje metonímico, en el cual abundan los primeros planos en sinécdoque; sin embargo, en las obras de Charles Chaplin, el montaje metafórico prevaleció sobre el metonímico: sus fondos superpuestos son símiles.

2.1.7.4. La lingüística cognitiva

Los máximos representantes de la lingüística cognitiva, que descolló en la década de los 80, son George Lakoff (Berkeley, California, 1941) y Ronald Langacker (Fond du Lac, Wisconsin, 1942). Esta escuela se caracteriza principalmente por defender la relación entre el lenguaje y nuestro modo de percibir el mundo.

El profesor Hernán Díaz ha estudiado la visión que tiene de la metáfora la lingüística cognitiva, sintetizando magníficamente los correspondientes postulados. Como dice Díaz (2006: 43), los autores cognitivos, al igual que los interaccionistas, se distancian de la Retórica y de la teoría de la sustitución (una variación de ésta, como sabemos, es la teoría de la comparación). Lakoff y compañía consideran que en las metáforas no siempre existe un desvío de la literalidad. Para ellos, tanto en el lenguaje cotidiano como en el creativo generalmente se producen conexiones entre los elementos de una metáfora; durante el discurso correspondiente, esas interrelaciones se manifiestan de forma distinta. En esos casos, por tanto, la figura no puede reemplazarse por una paráfrasis literal sin pérdida de significado, al contrario de lo que sostienen los teóricos de la sustitución. En consecuencia, la teoría cognitivista considera que en una metáfora se superponen dos dominios o campos semánticos, los cuales “(...) son como dos imágenes que se proyectan una sobre otra, y por eso el cognitivismo no habla tanto de metáfora como de proyección metafórica” (Díaz, 2006: 43). Esas dos imágenes abarcan varios “casilleros” o elementos. Los “casilleros” de uno de los dominios se relacionan con los casilleros del otro dominio. Lakoff denomina a los citados dominios de este modo: “dominio meta” y “dominio fuente”. El primer campo semántico es el que buscamos metaforizar (elemento real); y el segundo, la imagen de la cual extrajimos la metáfora (elemento irreal) (Díaz: 44). Recordemos que al primer elemento Black le había llamado “asunto real”; y al segundo, “asunto subsidiario”.

En *Metáforas de la vida cotidiana* (1980), Lakoff y el filósofo Mark Johnson ofrecen una definición clarificadora del tropo que estudiamos en esta tesis: “*La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra*” (Lakoff y

Johnson, 2009: 41). En su influyente ensayo, Lakoff y Johnson (2009: 39) demostraron que las metáforas cotidianas¹¹ —las que empleamos habitualmente en nuestras conversaciones— impregnan no sólo nuestro lenguaje, sino también nuestras acciones y nuestro pensamiento. Efectivamente, la naturaleza de muchas de nuestras actividades —amar, discutir, gastar el tiempo...— es metafórica, y los estructuradores de nuestra realidad presente son precisamente los conceptos metafóricos que caracterizan las citadas actividades (Lakoff y Johnson, 2009: 187). Y es que actuamos de acuerdo a cómo concebimos las cosas (Lakoff y Johnson, 2009: 42). Así, por ejemplo, cuando decimos: “Estás gastando tu **dinero**” o “**Calcula** tu tiempo” (expresiones metafóricas), es porque en realidad creemos que “El tiempo es **dinero**” (*tema*¹² metafórico). La metáfora no está, pues, sólo en las palabras usadas, sino también en ese concepto que tenemos del tiempo. Como escriben Lakoff y Johnson,

Los conceptos que rigen nuestro pensamiento no son simplemente asunto del intelecto. Rigen también nuestro funcionamiento cotidiano, hasta los detalles más mundanos. Nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con otras personas. Así que nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas. Si estamos en lo cierto al sugerir que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas. (Lakoff y Johnson, 2009: 39)

Lakoff y Johnson (2009: 188) explican que hay varios sistemas conceptuales en las diferentes culturas. Esos sistemas conceptuales dependen, en parte, de los ambientes físicos (algunos muy distintos entre sí: junglas, ciudades, islas, desiertos, montañas...) en los que han germinado.

Estas líneas sintetizan buena parte de la teoría cognitivista:

Puesto que gran parte de nuestras realidades sociales se entienden en términos metafóricos, y dado que nuestra concepción del mundo físico es esencialmente metafórica, la metáfora desempeña un papel muy significativo en la determinación de lo que es real para nosotros. (Lakoff y Johnson, 2009: 188)

¹¹ De acuerdo con Lakoff y Johnson (2009: 56), estas metáforas son totalmente deudoras de la convencionalización; de hecho, tienen sus bases en nuestra experiencia física y cultural. Véase el punto 2.3.1.

¹² Véase el punto 2.3.1.1.

Cabe señalar que Lakoff y Johnson (2009: 181) también contemplan las metáforas “imaginativas y creativas”, es decir, aquéllas que en esta tesis llamamos “poéticas”¹³, siguiendo la nomenclatura del teórico español Eduardo de Bustos (Bustos Guadaño, 2006: web). Según Lakoff y Johnson, las metáforas poéticas se encuentran al margen de nuestro sistema conceptual ordinario. Añaden al respecto los autores cognitivistas: “Tales metáforas pueden proporcionarnos una nueva comprensión de nuestra experiencia. Pueden dar nuevo significado a nuestras actividades pasadas así como a las actividades cotidianas, y a lo que sabemos y creemos” (Lakoff y Johnson, 2009: 181).

2.2. Modos de enunciación de la metáfora

En *Diccionario de términos filológicos* (1953), Lázaro Carreter (1984: 275) define la metáfora de este modo: “Tropo por el cual se presentan como idénticos dos términos distintos”. El catedrático zaragozano habla de los dos términos que componen la metáfora. El primer término, que representa como “A”, es el metaforizado; el segundo, que expresa como “B”, es el metafórico. Partiendo de los dos elementos diferenciados, el filólogo zaragozano distingue, en la metáfora, dos fórmulas. La fórmula más sencilla responde al esquema “A es B”, mientras que la más compleja —a la que denomina “metáfora pura”— se expresa de la siguiente forma: “B en lugar de A” (Lázaro Carreter, 1984: 275). Evidentemente, la última fórmula se ajusta a la concepción que tenía Quintiliano¹⁴ de la metáfora; ésta sigue la distinción clásica *in verbis singulis*, lo que quiere decir que el procedimiento se expresa a través de una sola palabra. Por eso para la Retórica la metáfora es un tropo, porque implica un reemplazo de significado.

Siguiendo a Lázaro Carreter, parece lógico denominar “metáfora impura”, como posteriormente hicieron otros teóricos, a la formulación metafórica sencilla. Así, la hispanista Fothergill-Payne (1977: 21) distingue “(...) entre *metáfora pura*, en la que se omite el elemento real de la ecuación y la *metáfora impura*, en la que los dos elementos están expresos”.

Cabe apuntar que a la “metáfora pura” se la conoce también como “metáfora *in praesentia*” (en presencia); y a la “impura”, como “metáfora *in absentia*” (en ausencia). La terminología fue establecida en 1970 por el Grupo μ en su obra *Retórica general*:

¹³ Véase el subapartado 2.3.2.

¹⁴ Véase el punto 2.1.1.4.

La presentación de las metáforas *in praesentia* reviste siempre una forma gramatical que introduce las relaciones de comparación, de equivalencia, de semejanza, de identidad o relaciones derivadas. En último término, la marca de identidad más perentoria es la sustitución pura y simple y tenemos así la metáfora *in absentia*. (Grupo μ , 1987: 184)

El grupo lingüístico belga pone las siguientes frases como ejemplos de metáforas *in praesentia* e *in absentia*, respectivamente: “las rosas de sus mejillas” y “en su cara, dos rosas” (Grupo μ , 1987: 186-187).

Si bien no comparto la idea de la sustitución (creo que, como demostró el enfoque interactivo¹⁵, entre los campos semánticos se establece una interrelación), en el “Desarrollo” de esta tesis utilizaré la terminología de Lázaro Carreter y del Grupo μ para referirme a las fórmulas o expresiones metafóricas. Sí concuerdo, obviamente, con que en las metáforas “puras” (*in absentia*) el término real está tácito, mientras que en las metáforas “impuras” (*in praesentia*) los dos términos son expresados explícitamente.

El lingüista, teórico literario y poeta madrileño Dámaso Alonso llama “imagen” a la “metáfora impura”; y “metáfora”, a secas, a la “metáfora pura”. En su ensayo *Góngora y el “Polifemo”*, publicado en 1967, Alonso explica que la metáfora es una imagen¹⁶, tras haber apuntado las mínimas diferencias —formales, no semánticas— entre una y otra figura.

Para Alonso, en la imagen

(...) el poeta compara algún elemento “real” (por ejemplo: dientes, pensemos en los de una linda muchacha) con otro elemento que llamamos “irreal” porque no corresponde a la realidad en que pensamos (en nuestro caso, la muchacha); para que se trate de una *imagen* es necesario que el elemento “real” y el “irreal” estén expresamente mencionados; por ejemplo: “sus *dientes* eran menudas *perlas*”. (Alonso, 1967: 165)

El autor madrileño llama metáfora “(...) a la palabra que designa el elemento ‘irreal’ cuando el poeta no menciona más que éste: cuando, por ejemplo, hablando de una muchacha no dice más que *sus menudas perlas* (para designar los dientes)” (Alonso, 1967: 165-6). En consecuencia, Alonso (1967: 166) considera que una metáfora es una imagen en la que el elemento real está sugerido, contenido implícitamente.

¹⁵ Véase el punto 2.1.7.1.3.

¹⁶ Como dice Lázaro Carreter (1984: 228), “imagen” es un término que, en la crítica literaria, alberga múltiples significados. Se ha asociado con la metáfora, con el plano o los planos irreales del símil o de una alegoría, y también con el mismo símil.

Alonso explica que la metáfora está compuesta de dos planos: el real y el irreal. Siguiendo con el ejemplo anterior, al plano real pertenecerían “(...) los objetos de la realidad de la muchacha, es decir todos los ‘elementos reales’ (‘frente’, ‘dientes’, etc.)”. Del plano *irreal* formarían parte “todos los ‘elementos irreales’, es decir, todos los objetos o cosas que irrealmente atribuimos a la muchacha (*marfil, perlas, etc.*)” (Alonso, 1967: 166).

Por otra parte, Domínguez Caparrós (1985: 82-83), catedrático español en Teoría de la Literatura, siguiendo a la crítica británica Brooke-Rose, clasifica el citado tropo, según sus formas de presentación, de este modo:

- a) *metáfora del nombre*;
- b) *metáfora del verbo*; y
- c) *metáfora del adjetivo*.

Dentro de esa clasificación, a las metáforas sustantivas pertenecerían los siguientes procedimientos:

- *Sustitución simple*: el término real aparece implícito y se extrae del contexto. Fijémonos en este verso de César Vallejo: “Vanse de su piel, rascándose el **sarcófago** en que nacen” (Domínguez Caparrós, 1985: 79). Ahí aparece implícito el concepto “cuerpo”, que es metaforizado por “**sarcófago**”.
- *Metáfora de reclamo*: el término metafórico (“A”) sustituye a un contenido mencionado anteriormente (“B”). Domínguez Caparrós (1985: 82) pone este ejemplo de Aleixandre:

¡Ah, maravilla lúcida de tu *cuerpo* cantando,
destellando de besos sobre tu piel despierta:
bóveda centelleante, nocturnamente hermosa,
que humedece mi pecho de estrella o de espuma.
- *Metáfora copulativa*: “A” es “B”. Así, escribió Claudio Rodríguez: “un *cuento* que ahora para mí es *lamento*” (Domínguez Caparrós, 1985: 82).
- *Metáfora metamórfica*: “C” muda “A” en “B”, como cuando Claudio Rodríguez escribe: “Estás en mí, con tu *agua* / que poco a poco *hace feraz* el *llanto*” (Domínguez Caparrós, 1985: 82).

- *Metáfora del genitivo*¹⁷: “B” pertenece a “C” (la relación sugiere “A”). Domínguez Caparrós (1985: 83) cita de nuevo a Claudio Rodríguez: “esta *fiesta* de tus labios, de tu carne que es susurro y es cadencia”. Según el catedrático, “B” sería “fiesta”; “C”, “labios”; y “A”, “susurro”.
- *Metáfora por aposición*: el tropo sigue la citada construcción gramatical, algo que se ve en esta oración de Neruda: “*collar, cascabel* ebrio / para tus manos suaves como las uvas” (Domínguez Caparrós, 1985: 83).

Huelga decir que en las metáforas “del verbo” y “del adjetivo” uno de los elementos (el metafórico) aparece expresado con la clase de palabra que da nombre a cada forma. Domínguez Caparrós (1985: 83) pone estos ejemplos nerudianos, respectivamente: 1) “El día de los desventurados, el día pálido *se asoma* / con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris (...)” y 2) “ataúdes subiendo el río vertical de los muertos, / el río *morado*”.

A los comentados modos de enunciación habría que añadir uno que puede estar conformado por metáforas sustantivas, adjetivales o verbales. Me refiero a la “metaforización de metáforas”, de la que el teórico ecuatoriano Cabrera (1975: 26) habla como un procedimiento para estructurar y construir el poema. No obstante, también es en sí mismo una forma de enunciación; de hecho, cobra presencia incluso en el habla. Esta enunciación consiste en una metáfora doble, lo que significa que del plano real o del irreal surge una nueva conceptualización. Fijémonos en este ejemplo: “La mesa es un **tigre que me habla**”. Ahí la mesa aparece conceptualizada en el **felino** (esa construcción contiene dos metáforas sustantivas), y éste, a su vez, es visto —mediante una metáfora personificadora verbal— como un hombre. Cabrera (1975: 26) matiza que la “metaforización de metáforas” equivale a lo que Wheelwright (1962), gran exponente de la semántica literaria, llamó *enclosed epiphor*¹⁸.

Obviamente, dentro del enfoque interaccionista que yo sigo, *a priori* no concibo, en ninguna de las formas expuestas por Domínguez Caparrós, la sustitución de significado. “A es B” no es más que la clásica fórmula (útil, desde luego) para designar la relación entre los dos dominios semánticos, pero esa relación, como explicó Black¹⁹, no puede

¹⁷ Al margen de la reconstrucción lectora, el esquema que sigue dicha forma metafórica es éste: sustantivo + preposición + término (González Quintas, 1999: 14).

¹⁸ “Epífora cerrada” sería la traducción exacta.

¹⁹ El gran representante de la teoría de la interacción, junto a Richards. Véase el punto 2.1.7.1.3.

reducirse a la mencionada estructura gramatical (Bustos Guadaño, 2006: web). A mi modo de ver, en el procedimiento clasificado por el catedrático español como “sustitución simple” (la enunciación más conocida de la fórmula *in absentia*, concordante con la visión que tenía de la metáfora la Retórica) el término real aparece implícito pero no reemplazado, toda vez que establece una conexión entre este campo y el que está explícito. Tocante a la “metáfora metamórfica”, un tercer elemento facilita que se establezca una interrelación entre los dos planos que conforman el tropo. Respecto a la “metáfora copulativa”, un verbo (“ser”, generalmente) marca la conexión entre los dos campos, pero tampoco hay ahí reemplazo de significado. El tiempo verbal, en esa forma, equivale, por tanto, al nexos (“cual”, “como”) del símil, construcción que —como justificaré más adelante²⁰— es una metáfora. Ambas formas trascienden, en la práctica, sus aparentes cometidos (la equivalencia y la comparación, respectivamente).

Bajo mi punto de vista, en la categoría *in absentia* entraría, a priori, sólo la expresión en la que el término real permanece implícito.

A la enunciación *in praesentia* pertenecerían las restantes formas metafóricas sustantivas: la “metáfora por aposición”, la “de reclamo”, la “copulativa”, la “del genitivo” y la “metáfora metamórfica”. En todos estos procedimientos se visibilizan los dos campos semánticos.

En el caso de la “metáfora del genitivo”, cabe apuntar que, además del camino planteado por Domínguez Caparrós, esta forma puede reconstruirse siguiendo otras tres vías, dada la polivalencia significativa de las preposiciones²¹. En la primera variante, el plano real (“A”) estaría expresado de forma vaga, o sea, a través de un término que le pertenece (a efectos esquemáticos, aunque no tenga entidad propia por ser una variante del campo semántico metafórico, podríamos llamarle “C”). Al establecerse, por vía de la preposición, una relación entre ese término derivado y el plano real (“B”), deducimos la existencia del plano irreal. Tomemos estos versos de Neruda (2001: 43): “Innumerable **corazón del** viento / latiendo sobre nuestro silencio enamorado”. Ahí el viento (“A”) estaría metaforizado en un animal racional o irracional (“B”), dado que el corazón (“C”) es propio de ese ser. En la segunda forma de reconstrucción de la metáfora “del genitivo”, seguimos el siguiente esquema: “A de B”. Sirva como ejemplo

²⁰ Véase el punto 2.4.

²¹ La preposición más común en esta forma es “de”, que denota posesión o pertenencia, pero también, verbigracia, de dónde es, viene o sale algo.

esta expresión poética de Paz (2009: 48): “piernas de **luz** (...)”. Ahí la luz (“B”) conceptualiza, efectivamente, a las piernas (“A”). En el tercer modo de reedificación de la metáfora genitiva, seguimos esta estructura: “B de A”. Es ilustrativo este título que Steinbeck (2002) dio a una de sus novelas: *El invierno de mi desazón*. “**Desazón**” (“B”) estaría expresado en términos de “invierno” (“A”).

Finalmente, las metáforas verbales y adjetivales pueden entrar en cualquiera de las dos formulaciones, *in absentia* o *in praesentia*, dependiendo de cómo se expresen. En efecto, algunas veces los dos planos están manifestados explícitamente (aunque el irreal puede exudar vaguedad, dado que los verbos y los adjetivos no tienen la precisión significativa del sustantivo), mientras que en otras ocasiones el plano real aparece oculto, pudiendo deducirse éste —con mayor o menor dificultad— por el referente.

2.3. Tipos de metáforas

Como demostraron los lingüistas cognitivos Lakoff y Johnson (2010: 39) y como suscribe la catedrática Escandell Vidal (1993: 219), ha calado en el imaginario colectivo la reduccionista idea de que la metáfora es utilizada casi exclusivamente en el registro literario, como si dicha figura se tratase de un simple ornamento o como si fuese exclusivamente producto de la arbitrariedad. Pero lo cierto es que la metáfora también está inserta desde siempre en el lenguaje estándar. De hecho, Cicerón (web) y Quintiliano (2004: web) sugieren que el cambio de significado de una palabra a otra, aun siendo para ellos este proceso un desvío del uso normal del idioma, está en la esencia del código lingüístico; en todos los idiomas, los conceptos, los sentimientos y las sensaciones siempre son superiores a las palabras. Las metáforas tratan de paliar, pues, el problema de no poder asignar un significante distinto a cada uno de los significados que existen en una comunidad lingüística. Pero en contra de lo que pueda parecer al primer golpe de vista, más que traslaciones o desplazamientos de palabras (tesis de la teoría de la sustitución), generalmente se producen asociaciones entre los planos del tropo.

Siguiendo a importantes teóricos del siglo pasado y del presente²², conviene distinguir entre metáforas cotidianas o corrientes (fruto de las convenciones) y metáforas poéticas, imaginativas o abstractas (portadoras de la subjetividad que caracteriza a la creatividad

²² Black, Lakoff, Johnson, etcétera.

literaria). Ambas modalidades conviven en el fenómeno lírico. Sería difícil encontrar, en la tradición o en la modernidad, a un vate genuino que emplee sólo metáforas poéticas.

2.3.1. La metáfora cotidiana

La metáfora cotidiana tiene por naturaleza un carácter instrumental, ya que cristaliza en el lenguaje gracias al influjo de las convenciones sociales y culturales.

En *Teoría de la expresión poética* (1952), el teórico y poeta asturiano Carlos Bousoño resalta la importancia que tienen en nuestra cotidianidad algunas figuras retóricas, subrayando el decisivo papel de las metáforas:

Es sabido que hablamos con metáforas o con esqueletos de metáforas, con onomatopeyas o con esqueletos de onomatopeyas; gran parte de nuestro léxico es, en efecto, o sincrónica o etimológicamente metafórico: “reanudar”, alude a “nudo”; “testa”, en su origen es “tiesto”; “cabo” viene de “caput”, cabeza, y a su vez, la cabeza es designada hoy como “azotea”, “calabaza”, etc. Hábito tan universal y arraigado en el hombre no puede explicarse como un *adorno*, como un superfluo añadido. (Bousoño, 1976: 115)

De forma más nítida, Black (1966: 53), en *Modelos y metáforas*, habló de los casos metafóricos “más corrientes”. Recordemos que, para el representante de la teoría de la interacción, la metáfora posee dos asuntos o elementos, el “principal” o literal y el “subsidiario” o metafórico (Black, 1966: 49). De acuerdo con Black (1966: 54), la figura funciona porque aplicamos al asunto literal un sistema de implicaciones que caracteriza al asunto metafórico. El lector —a fin de establecer las relaciones en un campo semántico distinto— utiliza esas implicaciones, que en los casos metafóricos corrientes son lugares comunes o tópicos (Black, 1966: 49-50).

En esa misma línea, Lakoff y Johnson agregaron, en 1980, que todas las metáforas que empleamos a diario (a las que llaman “cotidianas” en vez de “convencionales”) tienen sus bases en nuestra experiencia física y cultural, siendo, por tanto, deudoras de una fuerte convencionalización (Lakoff y Johnson, 2009: 56). Quieren decir con esto los lingüistas americanos que no usamos estas metáforas cotidianas de forma arbitraria; tan familiarizados estamos con ellas, que las más de las veces no somos conscientes de que las empleamos (Lakoff y Johnson, 2009: 40).

Recordemos que, de acuerdo con Lakoff y Johnson (2009: 39), las metáforas cotidianas

impregnan no sólo nuestro lenguaje, sino también nuestras acciones y nuestro pensamiento. Y es que, según los autores de *Metáforas de la vida cotidiana*, actuamos de acuerdo a cómo concebimos las cosas; no en vano, nuestro sistema conceptual es, en gran medida, de naturaleza metafórica (Lakoff y Johnson, 2009: 42). En consecuencia, las metáforas cotidianas sirven para comprender la realidad.

Como explican el lingüista José Antonio Millán y la antropóloga Susana Narotzky prologando a Lakoff y Johnson, algunas cosas sólo las podemos expresar metafóricamente; por ejemplo, sin utilizar un tipo de metáforas, las “orientacionales” (aquéllas que dan una orientación espacial al objeto), nos comunicaríamos deficitariamente, porque la mayoría de preposiciones son espaciales, al igual que todas las perífrasis verbales de aspecto —**andar, ir, llegar, venir...**— (Millán y Narotzky, 2009: 24). Por todo esto, parece evidente que nuestro sistema conceptual es, en buena medida, metafórico, como explican Lakoff y Johnson. Incluso la práctica totalidad de los conceptos científicos o intelectuales están basados en metáforas fundamentadas física y/o culturalmente (Lakoff y Johnson, 2009: 56).

Nietzsche (web) explicó magníficamente esa extrema convencionalización cultural: muchas metáforas cotidianas pasan por verdades en el momento en que nos olvidamos de que son ilusiones, inútiles intentos de asir una realidad inabarcable. Y es aquí cuando surge el riesgo epistemológico del que alerta el sociólogo Beltrán Villalva:

(...) las metáforas pueden ser heurísticamente necesarias, pero son epistemológicamente peligrosas en la medida en que pensemos que nuestra indagación sociológica logra un conocimiento de la realidad que la refleja fielmente, literalmente, olvidando así la ambigüedad, la borrosidad y la contingencia que la caracterizan. (Beltrán Villalva: web)

2.3.1.1. Los “temas” metafóricos

De acuerdo con el profesor Eduardo de Bustos, Black propuso, empleando una metáfora musical, que la mayor parte de expresiones metafóricas derivan de *temas*:

(...) si se llega a la conclusión de que una colección de metáforas son lo suficientemente similares como para agruparlas, entonces nos encontramos ante un *tema* metafórico, del cual los diferentes actos lingüísticos específicos o las expresiones concretas utilizadas constituirían variaciones (también en el sentido musical). (Bustos Guadaño, 2006: web)

Por tanto, el *tema* es “(...) una noción abstracta elaborada a partir de las entidades

concretas que puedan ser los enunciados (las enunciaciones, en la terminología francesa) (...)” (Bustos Guadaño, 2006: web). El propio Bustos también llama *familias* o *topoi* a los *temas*.

En consonancia con Black, Lakoff y Johnson (2009) demuestran que la mayor parte de metáforas cotidianas se reflejan a través de variadas expresiones. Así, “*Se quedó sin ideas*”, al igual que “*Esa idea irá lejos*”, es una expresión del *tema* “**LAS IDEAS SON RECURSOS**” (Lakoff y Johnson, 2009: 87).

Como es lógico, “La forma en que funcionan los *topoi* metafóricos convencionales es poniendo en relación dos sistemas acerca de los cuales una cultura mantiene creencias más o menos fijadas, institucionalizadas” (Bustos Guadaño, 2006: web).

2.3.1.2. Clases de metáforas cotidianas

Lakoff y Johnson (2009) distinguen tres clases de metáforas: las “orientacionales”, las “ontológicas” y las “estructurales”. En ellas, el hablante o el lector puede entender y experimentar una cosa en términos de otra, pues ésta es la esencia de la figura (Lakoff y Johnson, 2009: 41). Por supuesto, en las tres clases se cumple la tesis de los dos autores cognitivistas: “*En realidad creemos que ninguna metáfora se puede entender, ni siquiera representar, adecuadamente independientemente de su fundamento en la experiencia*” (Lakoff y Johnson, 2009: 56).

Hernán Díaz ha estudiado —basándose en las aportaciones de Lakoff y Johnson— la perspectiva cognitivista. Precisa Díaz (2006: 53) que, en un sentido estricto, no hay diferencias esenciales entre las metáforas “orientacionales”, “ontológicas” y “estructurales”. De acuerdo con el profesor, en la clasificación de Lakoff y Johnson una tipología no excluye a la otra; esas tres formas estarían referidas a características de las metáforas en general.

2.3.1.2.1. Metáforas “orientacionales”

Según Lakoff y Johnson (2009: 50), las metáforas “orientacionales” organizan un sistema general de conceptos con relación a otro sistema. Se caracterizan, además, por dar una orientación espacial al plano real. Estamos ante tropos que germinan de nuestra constitución física, “(...) del hecho de que tenemos cuerpos de un tipo determinado y que funcionan como funcionan en nuestro medio físico” (Lakoff y Johnson, 2009: 50).

Así pues, en esta tipología el plano irreal de la metáfora (o el “dominio fuente”, en expresión de los cognitivistas) es **arriba/abajo, dentro/fuera, adelante/adetrás, central/periférico, profundo/superficial** (Díaz, 2006: 51).

Un ejemplo de metáfora “orientacional” sería “LO CONSCIENTE ES **ARRIBA**; LO INCONSCIENTE ES **ABAJO**” (Lakoff y Johnson, 2009: 51). Este tropo tiene una base física: la mayor parte de los mamíferos (incluidos los hombres) duermen echados²³. Variaciones del *tema* serían las siguientes: “Ya estoy *levantado*. (...) Cayó dormido” (Lakoff y Johnson, 2009: 51).

Vayamos al *tema* “LO BUENO ES **ARRIBA**; LO MALO ES **ABAJO**”, del cual surgen expresiones como éstas: “Las cosas están en el punto *más bajo*. Hace trabajo de *alta* calidad (...)”. De acuerdo con los autores de *Metáforas de la vida cotidiana*, la felicidad, la salud, la vida y el control (bases físicas para el bienestar personal) son todas **arriba** (Lakoff y Johnson, 2009: 53).

Como explican Lakoff y Johnson (2009: 53), hay, entre las metáforas “orientacionales”, una sistematicidad global, la cual establece la coherencia entre ellas. Así, la mencionada metáfora “Lo bueno es **arriba**” da esa orientación al bienestar de un modo general, razón por la cual existen estos otros *temas*: “FELIZ ES **ARRIBA**, SALUD ES **ARRIBA**, VIVO ES **ARRIBA**, CONTROL ES **ARRIBA** (...)”.

Aunque las oposiciones **dentro-fuera, arriba-abajo**, etc., son de carácter físico, las metáforas “orientacionales” que se basan en ellas pueden variar de una a otra cultura. En Occidente, por ejemplo, el futuro está **delante** de nosotros; y en otras culturas, **detrás** (Lakoff y Johnson, 2009: 50-51).

Las “orientacionales”, al igual que algunas de naturaleza “ontológica”, no son metáforas ricas y, por ende, admiten un desarrollo poco complejo:

Las metáforas que se basan en simples conceptos físicos —**arriba-abajo, dentro-fuera, objeto, sustancia**²⁴, etc.—, los más básicos en nuestro sistema conceptual, y sin los cuales no podríamos funcionar en el mundo —no podríamos razonar o comunicarnos— no son muy ricas en sí mismas. (Lakoff y Johnson, 2009: 101)

²³ Leemos en *Metáforas de la vida cotidiana*: “(...) los humanos y la mayoría de los otros mamíferos duermen echados y (sic) se mantienen de pie cuando están dormidos” (Lakoff y Johnson, 2009: 51). Deduzco que la frase correcta es: “(...) y no se mantienen de pie cuando están dormidos”. Acaso haya habido un error en la traducción.

²⁴ Las metáforas de **objeto** y de **sustancia** serían “ontológicas”.

En el “Desarrollo”²⁵, citaré más *temas* “orientacionales”, visibilizándolos en la lírica de Martínez Sarrión.

2.3.1.2.2. Metáforas “ontológicas”

Nuestras experiencias también dan lugar a las metáforas “ontológicas”, que son, según Lakoff y Johnson (2009: 63-72), aquéllas por las que se categoriza un fenómeno —emociones, actividades, acontecimientos, ideas...— cuando a éste lo consideramos como una **sustancia** (“Me exprimió toda la **energía**”), una **entidad** (“La economía está **subiendo**”), un **recipiente** (“Está **en** el monte”) y una **persona** (“El perro me está **hablando**”, ejemplo de prosopopeya). Por tanto, como sintetiza el estudioso argentino Hernán Díaz, en esta tipología un concepto totalmente abstracto se corporiza o se personifica en la metáfora (Díaz, 2006: 53).

Comencemos ahondando en las metáforas que Lakoff y Johnson llaman “de **sustancia** y **entidad**”. De acuerdo con ambos estudiosos,

Nuestra experiencia de los objetos físicos y de las sustancias proporciona una base adicional para la comprensión más allá de la mera orientación. Entender nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias nos permite elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme. Una vez que hemos identificado nuestras experiencias como objetos o sustancias podemos referirnos a ellas, categorizarlas, agruparlas y cuantificarlas —y, de esta manera, razonar sobre ellas. (Lakoff y Johnson, 2009: 63).

Lakoff y Johnson (2009: 66) nos brindan metáforas “de **sustancia**” muy representativas; sirvan como ejemplos éstas: “LA MENTE ES UNA **MÁQUINA**” y “LA MENTE ES UN **OBJETO FRÁGIL**”. Del primero, según los lingüistas americanos, derivan expresiones como “Voy a *perder el control*” o “Mi cerebro no *funciona* hoy”; del segundo, “Su ego es muy *frágil*” o “Se *derrumbó* en el interrogatorio”.

Las metáforas “ontológicas” llamadas “de **recipiente**” se aplican, de acuerdo con Lakoff y Johnson, a las extensiones de tierra y al campo visual, pero también a los acontecimientos, acciones, actividades y estados. Respecto a las extensiones de tierra, escriben los mencionados teóricos:

²⁵ Véase el punto 3.4.1.

Somos seres físicos, limitados y separados del resto del mundo por la superficie de nuestra piel, y experimentamos el resto del mundo como algo fuera de nosotros. Cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro-fuera. Proyectamos nuestra propia orientación dentro-fuera sobre otros objetos físicos que están limitados por superficies. Así pues, los consideramos también recipientes con un interior y un exterior. (Lakoff y Johnson, 2009: 67)

Las habitaciones y las casas son, en palabras de Lakoff y Johnson (2009: 67), obvios **recipientes**: “Ir de una habitación a otra es ir de un recipiente a otro, es decir, *salir de* una habitación y *entrar en* otra”.

Según Lakoff y Johnson, imponemos también esta orientación en nuestro ambiente natural (Lakoff y Johnson, 2009: 68). Para demostrar su tesis, los autores de *Metáforas de la vida cotidiana* ponen como ejemplo un claro del bosque; nos vemos **en** el bosque y **fuera del** bosque, **en** el claro y **fuera del** claro, porque consideramos que “(...) un claro del bosque tiene una superficie que lo limita (...)” (Lakoff y Johnson, 2009: 68). Como bien afirman Lakoff y Johnson, “Hay pocos instintos humanos más básicos que la territorialidad. Y definir un territorio, poner una frontera alrededor, es un acto de cuantificación” (Lakoff y Johnson, 2009: 68).

Respecto a los campos visuales que son conceptualizados como **recipientes**, explican los autores de *Metáforas de la vida cotidiana*:

Conceptualizamos nuestro campo visual como un recipiente, y conceptualizamos lo que vemos como algo en su interior. Incluso el término “campo visual” así lo sugiere. Se trata de una metáfora natural, que resulta del hecho de que cuando uno mira hacia algún territorio (tierra, suelo, etc.), su campo visual define una frontera, es decir, la parte que uno puede ver. (Lakoff y Johnson, 2009: 68)

Ejemplos de la metáfora “(...) LOS CAMPOS VISUALES SON **RECIPIENTES** (...)” serían éstas: “Ahora está *fuera* de mi vista” y “No puedo verlo, hay un árbol *en* medio” (Lakoff y Johnson, 2009: 68-69).

En cuanto a las metáforas “de **recipiente**” que sirven para entender acciones, acontecimientos, individuos y estados, Lakoff y Johnson escribieron:

Los acontecimientos y las acciones se conceptualizan metafóricamente como objetos; las actividades como sustancias; los estados como recipientes. (...) Las actividades en

general se contemplan metafóricamente como SUSTANCIAS y, en consecuencia, como RECIPIENTES (...)" (Lakoff y Johnson, 2009: 69)

Los lingüistas cognitivos ilustran lo dicho con metáforas como éstas: "¿Estarás *en* la carrera del domingo? (carrera como OBJETO RECIPIENTE)" y "Hubo *mucho buen correr en* la carrera (correr como SUSTANCIA en un RECIPIENTE)" (Lakoff y Johnson, 2009: 69).

Lakoff y Johnson (2009: 68) indican que las sustancias pueden verse como **recipientes**:

Tomemos una tina de agua, por ejemplo. Cuando uno se introduce en la tina, se introduce en el agua. Tanto la tina como el agua se consideran recipientes, pero de diferente tipo. La tina es un OBJETO RECIPIENTE, mientras que el agua es una sustancia recipiente. (Lakoff y Johnson, 2009: 68)

Destaco estas dos frases aportadas por los autores de *Metáforas de la vida cotidiana* para ilustrar el último párrafo: "¿*Cuánta* limpieza de cristales hiciste?" o "*Está sumergido* en la limpieza de cristales ahora" (Lakoff y Johnson, 2009: 70).

Asimismo, Lakoff y Johnson (2009: 70) también consideran que varios tipos de estado pueden conceptualizarse como recipientes: "*Entró en* un estado de euforia", "*Cayó en* una depresión", etcétera.

Finalmente, según Lakoff y Johnson (2009: 71), en las personificaciones o prosopopeyas²⁶ los objetos son especificados como **personas**, y esto "(...) nos permite comprender una amplia diversidad de experiencias con entidades no humanas en términos de motivaciones, características y actividades humanas". Fijémonos en estos dos ejemplos prosopopéyicos: "Este *hecho habla* en contra de las teorías al uso" y "La *vida me ha estafado*" (Lakoff y Johnson, 2009: 71).

Las metáforas "ontológicas", además de para referirse o cuantificar, sirven para identificar aspectos y causas o establecer metas y motivaciones (Lakoff y Johnson, 2009: 64-65).

En el "Desarrollo"²⁷, citaré más *temas* "ontológicos", presentes todos ellos en la poesía sarrioniana.

²⁶ Véase el punto 2.5.

²⁷ Véase el punto 3.4.2.

2.3.1.2.3. Metáforas “estructurales”

En las metáforas “estructurales”, un concepto aparece estructurado en términos de otro (Lakoff y Johnson, 2009: 50).

La metáfora “estructural” es, sin duda, la más rica dentro de las cotidianas. En ese sentido, Lakoff y Johnson (2009: 101) hablan de metáforas —donde entrarían algunas “ontológicas”, como las personificaciones²⁸— que permiten no sólo elaborar un concepto con gran detalle, sino también hallar medios para resaltar algunos aspectos del mismo y ocultar otros. De acuerdo con los estudiosos,

Las metáforas estructurales (como EL ARGUMENTO RACIONAL ES UNA GUERRA) proporcionan la fuente más rica para esa elaboración. Las metáforas estructurales nos permiten mucho más que orientar conceptos, referirnos a ellos, cuantificarlos, etc., como ocurre con las metáforas simplemente orientacionales y ontológicas; nos permiten además utilizar un concepto muy estructurado y claramente delineado para estructurar otro. (Lakoff y Johnson, 2009: 101).

Debido a esa riqueza, las metáforas “estructurales” permiten un gran abanico de expresiones de un mismo *tema*.

He aquí un *tema* “estructural” que nos brindan Lakoff y Johnson (2009: 44): “EL TIEMPO ES DINERO”. Como destacan ambos autores, en nuestra cultura el tiempo es algo verdaderamente valioso; es un recurso limitado que empleamos para conseguir nuestros objetivos (Lakoff y Johnson, 2009: 44). No en vano, metafóricamente, lo **calculamos**, lo **perdemos**, lo **gastamos**, lo **invertimos**... (Lakoff y Johnson, 2009: 45). Pensemos que en nuestra sociedad es ya una práctica habitual el pagar a la gente basándose en las horas que trabaja; con lo cual, el tiempo se cuantifica milimétricamente (Lakoff y Johnson, 2009: 44). Pero, en Occidente, “El tiempo es **dinero**” de muchas otras formas: “(...) las unidades de las llamadas telefónicas, los salarios por horas, los precios de las habitaciones de hotel, los presupuestos anuales, los intereses en los préstamos, y el pago de las deudas a la sociedad por medio de servicios temporales” (Lakoff y Johnson, 2009: 44). Claro que estas prácticas, que no existen en todas las culturas, son recientes: han aparecido al calor de las sociedades industriales

²⁸ A mi modo de ver, en las personificaciones, al igual que en las metáforas “estructurales”, un término aparece directamente estructurado en términos de otro. Así, debido al rico desarrollo de la prosopopeya, conceptualizar a un animal en un hombre admite decenas de variaciones: el pájaro **estudia**, **ríe**, **enciende** la televisión, **celebra** su cumpleaños, etcétera.

modernas (Lakoff y Johnson, 2009: 44-5). Como vemos, “El tiempo es **dinero**” —al igual que el resto de metáforas “estructurales”— tiene su base en la experiencia.

Otro importante *tema* metafórico “estructural” citado y desarrollado por los autores de *Metáforas de la vida cotidiana* es el siguiente: “UNA DISCUSIÓN ES UNA **GUERRA**” (Lakoff y Johnson, 2009: 40). Tengamos presentes los vocablos que empleamos para referirnos a un debate: “*Atacó todos los puntos débiles de mi argumento*”, “*Si usas esa estrategia, te aniquilará*” (Lakoff y Johnson, 2009: 40)... La metáfora dimana, desde luego, de nuestra experiencia:

(...) ser racional supone conseguir lo que uno desea sin someterse al peligro del conflicto físico real. Como resultado, los humanos hemos desarrollado la institución social de la discusión verbal. Esgrimimos constantemente argumentos para tratar de conseguir lo que queremos, y a veces éstos “degeneran” en violencia física. Las batallas verbales se entienden en los mismos términos que las batallas físicas. (Lakoff y Johnson, 2009: 102)

Tal y como explican Lakoff y Johnson (2009: 40-41), lo capital, en última instancia, no es que hablemos en términos bélicos, sino que veamos a la parte contraria de un debate como un **oponente** al que hay que **vencer**:

Muchas de las cosas que *hacemos* al discutir están estructuradas parcialmente por el concepto de guerra. Aunque no hay una batalla física, se da una batalla verbal, y la estructura de una discusión —ataque, defensa, contraataque, etc.— lo refleja. En ese sentido, la metáfora UNA DISCUSIÓN ES UNA **GUERRA** es algo de lo que vivimos en nuestra cultura, estructura las acciones que ejecutamos al discutir. (Lakoff y Johnson, 2009: 41)

En puridad, el hablante frecuentemente acaba concibiendo como real el sentido figurado de “Una discusión es una **guerra**”:

El concepto se estructura metafóricamente, la actividad se estructura metafóricamente, y, en consecuencia, el lenguaje se estructura metafóricamente. (...) La forma normal en que hablamos de atacar una posición es usar las palabras “atacar una posición”. Nuestras formas convencionales de hablar sobre discusiones presuponen una metáfora de la que raramente somos conscientes. La metáfora no está meramente en las palabras que usamos —está en nuestro concepto mismo de discusión. El lenguaje de la discusión no es poético, imaginativo o retórico; es literal. Hablamos de discusiones de esa manera

porque las concebimos de esa manera— y actuamos según la forma en que concebimos las cosas. (Lakoff y Johnson, 2009: 41-2)

De manera que en este *tema* se percibe meridianamente el citado riesgo epistemológico del que alerta Beltrán Villalva: al recibir el conocimiento de la realidad y al reflejarlo de forma literal, podemos creer que el significado metafórico es el real.

En el “Desarrollo”²⁹, citaré más *familias* de esta naturaleza, todas ellas presentes en la poesía sarrioniana.

2.3.1.3. La eclosión de una metáfora cotidiana

Desde una perspectiva pragmática —o sea, contemplando factores extralingüísticos—, los investigadores Millán y Narotzky (2009: 16) hablan, para explicar la rica elaboración de la metáfora, del “isomorfismo”, un término adoptado del campo geológico. La Real Academia Española (web) define la citada palabra de este modo: “Se dice de los cuerpos de diferente composición química e igual forma cristalina, que pueden cristalizar asociados; como el espato de Islandia y la giobertita, que forman la dolomía”. En la pragmática, al hablar de “isomorfismo”, nos estamos refiriendo, también, a las relaciones de correspondencia que se establecen entre dos entidades distintas. Verbigracia: el mapa y el territorio.

Millán y Narotzky (2009: 15), para demostrar la evidencia de la riqueza del isomorfismo, ponen como ejemplo la siguiente metáfora “estructural”: “(...) EL DISCURSO O EL DISCURRIR ES UN **HILO**”. Continuamente hablamos de “**hilvanar** ideas”, de “**urdir** un buen pretexto”, del “**hilo** conductor”, del “**nudo** del asunto”, de “cortar el **hilo**” de los pensamientos... Por tanto, entre los dos términos, gracias a la cristalización de la metáfora, se establecen relaciones que no existirían de otro modo.

No debemos olvidar que muchas de las metáforas, como sostiene Millán y Narotzky (2009: 18) en consonancia con las tesis de Lakoff y Johnson, responden de forma muy directa “(...) a nuestra interacción con un medio social y cultural determinado”. De ahí que algunas metáforas sólo puedan descodificarse en un entorno o en un tiempo muy concreto. El *tema* “El discurso o el discurrir es un **hilo**”, de naturaleza “estructural”, es clarificador en ese sentido, por eso merece la pena tocar, aunque sea de manera sucinta,

²⁹ Véase el punto 3.4.3.

la trama histórica que ha servido para definir, en todo su esplendor, esta metáfora tan cotidiana. Tal y como explican Millán y Narotzky,

El hilar y tejer fue una actividad doméstica, cotidiana, durante muchos siglos. Como ocurre con frecuencia, son las actividades experiencialmente próximas al hablante las que se convierten en metáforas de otras más abstractas. La metaforización va apareciendo poco a poco: “urdir” en *La Celestina* sólo tiene el sentido literal, y lo mismo ocurre con “hilar delgado” o “tela” en *El Corbacho* o *La Celestina*; etc. (Millán y Narotzky, 2009: 20)

Será a lo largo de los siglos XVI y XVII cuando eclosione la metáfora “El discurso o el discurrir es un **hilo**”. ¿Qué ha sucedido para que esto sea así? Efectivamente, la metáfora está en movimiento, dependiendo del uso que hagan de ella las gentes de tal época, y a lo largo de los mencionados siglos la labor de hilar y tejer “(...) experimenta un cambio en estimación social: ya no es la actividad doméstica alabada unánimemente por los moralistas como labor propia de la mujer hogareña (...)” (Millán y Narotzky, 2009: 21). En la etapa de protoindustrialización —que en Europa arranca en el s. XVI y culmina en los albores del XIX— la labor de hilar y tejer pasa a ser una ocupación colectiva. La que antiguamente fuera una actividad de autoconsumo, ahora pasará a ser una actividad de producción a gran escala. Es por eso que, al compás de la transformación de la producción textil, surgirá —como variación del tropo que estamos estudiando— la metaforización del discurso o el discurrir en un **producto** (Millán y Narotzky, 2009: 23). Esta metáfora está ligada, pues, a la experiencia, al parámetro social y económico. El hilo ya no se utiliza sólo en la actividad doméstica, convirtiéndose en un producto mundialmente conocido, vendido...

Así germina, en el contexto histórico, una metáfora. Y, como bien apuntan Millán y Narotzky (2009: 23), lo más importante es que, en la etapa protoindustrial, el tropo textil comentado conseguirá identificar el discurso de un colectivo emergente que reclama su cuota de poder: el de las mujeres de la clase trabajadora. Es por eso que, en palabras de los autores, “Referirse a un discurso dentro de la metáfora textil no es, por tanto, un acto arbitrario sino que remite, por lo general, con todas sus consecuencias, a una determinada experiencia cultural” (Millán y Narotzky, 2009: 23).

2.3.2. La metáfora poética

Al igual que la cotidiana, la metáfora poética comenzó a ser estudiada con detenimiento en el pasado siglo. Sabemos que para Black (1966: 49) la metáfora posee dos asuntos o sistemas, el “principal” (o literal) y el “subsidiario” (o metafórico), a los que Dámaso Alonso llamará “plano real” y “plano irreal” (Alonso, 1967: 166), respectivamente. Pues bien, de acuerdo con Black (1966: 54), la figura funciona porque le aplicamos al elemento literal un sistema de implicaciones característico del asunto metafórico, y de ese modo establecemos relaciones en un campo semántico distinto. Las metáforas más corrientes —las “cotidianas”, como dirían luego Lakoff y Johnson— se apoyan en un sistema de implicaciones que son lugares comunes o tópicos (Black, 1966: 49-50). Sin embargo, “(...) en un poema, o en un trozo de prosa tensa, el escritor puede establecer una configuración nueva y fresca de implicaciones de los usos literales de expresiones antes de utilizar éstas como vehículo para sus metáforas” (Black, 1966: 53).

Efectivamente, las implicaciones de muchos conceptos metafóricos de naturaleza poética son exclusivas del creador. La precisión de Black da cuenta, por ende, de la subjetividad que siempre (en mayor o menor medida) caracteriza a ese tipo de metáforas. Estamos, por tanto, ante tropos que trascienden las convenciones inherentes al lenguaje estándar. Eduardo de Bustos comentó con tino que en una metáfora poética “(...) queda al arbitrio del autor la naturaleza del conocimiento o la experiencia que sustenta la metáfora. También de su voluntad comunicativa, de su deseo por mostrarse transparente o hermético” (Bustos Guadaño, 2006: web).

La aportación de Black, por sus referencias a la lírica y a la prosa artística, es determinante para entender la naturaleza de la metáfora poética. Efectivamente, esta modalidad se desarrolla con total naturalidad en la función poética (donde los vocablos están embebidos de belleza estética), especialmente en el género lírico. No olvidemos que, como dijo el catedrático Lázaro Carreter (1982: 37), el vate no renuncia a su sentimiento y conocimiento individual del idioma: “Si en su lenguaje absoluto —el que no comparte con los demás— las risas son *esbeltas*, lo dice. Éste es el lenguaje de la no renunciación”.

Además del hecho de que una metáfora se puede fundamentar en un conocimiento no convencionalizado, Bustos precisa que la modalidad poética se diferencia de la cotidiana en este aspecto: “Aun tomando como base una metáfora convencional, la

metáfora poética, (sic) amplía o extiende la proyección entre sus asuntos, forzando los límites expresivos del lenguaje” (Bustos Guadaño, 2006: web).

Hemos visto que la mayor parte de metáforas cotidianas se agrupan en *temas* o *topoi*, los cuales, efectivamente, tienen su base en las convenciones. Sin embargo, según Bustos, resulta más difícil agrupar en *familias* a muchas metáforas poéticas³⁰; esas expresiones fugaces, puntuales, poseen mucha menos capacidad inferencial³¹ que las cotidianas (Bustos Guadaño, 2006: web). Hay que tener en cuenta que las metáforas imaginativas nacen en la función poética, donde el mensaje se centra en sí mismo, mientras que las cotidianas se fundamentan en el conocimiento culturalmente convencionalizado. Por ello, bajo mi punto de vista, una metáfora cotidiana siempre es menos inferencial que una poética. No obstante, sí se podrían agrupar en *temas* varias de las metáforas más conocidas de la tradición poética (citaré después algunas), porque de ellas generalmente han dimanado diversas expresiones.

De acuerdo con Croft y Cruse (2008: 266), Lakoff y Turner (1989), representantes de la lingüística cognitiva, hablando de las metáforas “de nueva creación” (que nosotros llamamos “poéticas”), distinguen entre “metáfora de esquema de imagen convencional” y “metáforas de imagen”. En las primeras, existe una carencia de detalles imaginistas precisos; frente a éstas, en las segundas, “(...) la relación biunívoca se establece entre imágenes mentales específicas que se caracteriza por una gran riqueza de detalles” (Croft y Cruse, 2008: 266). Además, en las “metáforas de esquema de imagen convencionales”, se establecen correlaciones “(...) con el conocimiento detallado y con la estructura inferencial”. Las “metáforas de imagen”, sin embargo, no implican el citado establecimiento (Croft y Cruse, 2008: 266).

³⁰ Bustos, oponiéndose en este punto a la teoría interaccionista y a la lingüística cognitiva, explica que en la poesía no sólo hay metáforas conceptuales, sino también “imágenes metafóricas”. Éstas constituyen “(...) representaciones sensitivas que entrañan nuevas formas de percibir una realidad, no de conceptualizarla”. Las “imágenes metafóricas” son precisamente aquéllas que poseen un carácter puntual y fugaz (Bustos Guadaño, 2006: web). Bien, a mi modo de ver, toda metáfora poética —además de poseer un valor sensorial, inherente al género lírico— implica una conceptualización, puesto que un elemento está expresado en términos de otro. Otra cosa diferente es que la conceptualización a veces rompa la lógica (véanse los puntos 3.5.2 y 3.8.2), toda vez que el género poético obedece a un orden rítmico-métrico —no sintáctico—, y que esa ruptura traiga consigo una enseñanza fundamentada en la rebeldía. Pero incluso en esos casos existe la organización conceptual; lo que ocurre es que las reglas del universo poético del autor son distintas a las cotidianas, y su lenguaje, en consecuencia, se distancia lo máximo posible de la expresión silogística.

³¹ La inferencia, de acuerdo con la pragmática, es el acto realizado por el receptor de un mensaje para interpretar adecuadamente la referencia. Véase el punto 2.1.7.2, dedicado a la pragmática.

En sintonía con Bustos, Hernán Díaz, interpretando el cognitivismo, explica que la dificultad de desentrañar el significado de una metáfora (y, en general, la dificultad del lenguaje poético) obedece a una serie de causas:

1) el poeta extiende el dominio fuente³² de sus metáforas hasta zonas no exploradas por el lenguaje cotidiano; 2) las manipula en forma inusual, y 3) acumula varias metáforas en una misma frase, o incluso varias figuras retóricas, mientras que el lenguaje cotidiano es más parco en ese aspecto. (Díaz, 2006: 58)

Recordemos que, según Lakoff y Johnson (2009: 181), las metáforas poéticas³³ se encuentran fuera de nuestro sistema conceptual ordinario y pueden ayudarnos a comprender de un modo nuevo nuestras experiencias. Los teóricos cognitivistas toman el siguiente ejemplo metafórico cotidiano, que está asentado en nuestras convenciones: “LOS PROBLEMAS SON **ROMPECABEZAS**”. Los estudiosos parten del giro accidental de la metáfora por parte de un estudiante iraní que llegó a Berkeley. Éste comenzó a considerar así el *tema*: problemas = **química**. Ese giro caracterizaría una nueva realidad (Lakoff y Johnson, 2009: 185-187). No obstante, Lakoff y Johnson consideran que no es sencillo cambiar las metáforas que están asentadas en la sociedad y que organizan nuestro sistema conceptual:

Una cosa es darse cuenta de las posibilidades intrínsecas de la metáfora QUÍMICA, y otra cosa muy distinta y mucho más difícil vivir de acuerdo con ella. Cada uno de nosotros, consciente o inconscientemente, tiene identificados cientos de problemas y constantemente estamos trabajando en la solución de muchos de ellos —por medio de la metáfora ROMPECABEZAS. Una parte tan grande de nuestra actividad cotidiana está estructurada por la metáfora del ROMPECABEZAS que probablemente no podríamos hacer un cambio fácil ni rápido hacia la metáfora QUÍMICA sobre la base de una decisión consciente. (Lakoff y Johnson, 2009: 187)

Pero lo fundamental, de acuerdo con Lakoff y Johnson, es que las metáforas imaginativas poseen la capacidad de crear una nueva realidad:

Esto empieza a suceder cuando empezamos a comprender nuestra experiencia en términos de una metáfora, y se convierte en una realidad más profunda cuando empezamos a actuar en sus términos. Si se introduce en el sistema conceptual, en el que

³² Recordemos que los lingüistas cognitivos llaman “dominio fuente” al plano irreal de la metáfora. Véase el punto 2.1.7.4.

³³ Les llaman “metáforas imaginativas y creativas” (Lakoff y Johnson, 2009: 181).

fundamentamos nuestras acciones, una nueva metáfora, puede alterar el sistema así como las percepciones y acciones a que da lugar el mismo. (Lakoff y Johnson, 2009: 187)

En ese sentido, Lakoff y Johnson (2009: 187) recuerdan que muchos de los cambios culturales se producen cuando se introducen nuevos conceptos metafóricos que acarrearán la pérdida de los viejos.

Según Lakoff y Johnson (2009: 187), las palabras no cambian por sí solas la realidad, pero “(...) los cambios en nuestro sistema conceptual cambian lo que es real para nosotros y afectan la forma en que percibimos el mundo y actuamos sobre la base de esas percepciones”.

A mi modo de ver, la reelaboración de metáforas cotidianas sí trae consigo una nueva interpretación de la experiencia, pero otras muchas metáforas no ayudan, en principio, a comprender la realidad; de hecho, el fenómeno poético se distingue del lenguaje común en que busca la estética, no la funcionalidad. Las expresiones figuradas que dimanan únicamente de la imaginación poética sí poseen propiedades cognitivas, porque ponen en relación dos elementos (y esto se materializa no sólo en la sensorialidad, sino también en la transmisión conceptual), pero remiten a un universo individual, el cual no se corresponde muchas veces con la realidad, como demostraron las vanguardias. Conviene traer a colación estas palabras de Lázaro Carreter (1982: 38) sobre la poesía: “En algunos casos, permite descubrir lo que, estando en nosotros, ignorábamos. En otros, es una incitación a vivir experiencias nuevas y más valiosas que las nuestras”.

2.3.2.1. Modos de constitución de metáforas poéticas

Al hilo de lo dicho por Eduardo de Bustos y por el cognitivismo, deducimos que las metáforas poéticas pueden constituirse de dos modos: 1) tomando como base una metáfora cotidiana, pero ampliando la proyección entre sus elementos, sobre todo “estirando” el plano irreal; y 2) a través de un conocimiento construido exclusivamente por el propio poeta, ajeno a las convenciones. Bajo mi punto de vista, habría que añadir un tercer modo de constitución: cuando el lírico enuncia una metáfora que dimana de la tradición lírica. Estas tres formas de construcción responden, en efecto, a la subjetividad del poeta, al conocimiento individual que éste tiene del idioma, como dijimos antes citando a Lázaro Carreter.

Profundicemos, primero, en el primer modo de constitución metafórica. El poeta, para enunciar una metáfora poética, no tiene la necesidad de partir de cero. Hernán Díaz recuerda que, según Lakoff y Turner (1989), la mayor parte de metáforas poéticas son reelaboraciones de metáforas que ya estaban asentadas en el lenguaje cotidiano, a las que el vate les da mayor profundidad: “Así, por ejemplo, si habitualmente concebimos la muerte como un destino final (‘la última morada’), poéticamente podemos concebir la muerte como una mansión, como un sótano, como una estación de tren, etc” (Díaz, 2006: 58). Como ya hemos visto, Eduardo de Bustos recalca esa hondura al afirmar: “Aun tomando como base una metáfora convencional, la metáfora poética, (sic) amplía o extiende la proyección entre sus asuntos, forzando los límites expresivos del lenguaje” (Bustos Guadaño, 2006: web). Esa amplificación implica un grado de abstracción y subjetividad del que no están revestidas las metáforas cotidianas. En estos casos, por consiguiente, el poeta, si bien parte de una convención, la desborda.

Las metáforas poéticas nacidas en exclusiva del conocimiento del autor son las que contienen una mayor dosis de abstracción; siendo tan subjetivas, es considerablemente difícil su interpretación por parte del lector. Efectivamente, en ellas resulta imposible recurrir a unas bases convencionales o líricas (de la tradición lírica) que arrojen luz sobre la naturaleza semántica del tropo. Ejemplos de lo dicho serían estas metáforas: “(...) ¡memoria, ciega **abeja de amargura!** (...)” (Jiménez, 2006: 525) y “El gato es **pájaro**” (Valente, 2014: 452).

Veamos, por último, el tercer modo de constitución de las metáforas poéticas. A la hora de enunciar esta modalidad, es natural que los vates con frecuencia tomen como bases metáforas pertenecientes a la tradición lírica; sirvan éstas como ejemplos: “El cabello rubio es **oro**”, “Los labios suaves son un **clavel**”, “El cuerpo femenino es una **viola**” y “Los ojos son dos **luceros**”. Además, algunas de las metáforas recurrentes del ámbito referencial serían, como he anticipado, *topoi*; veamos dos: “La persona amada es una **divinidad**” (el plano irreal puede hacer referencia a **Venus**, a una **ninfa**, a un **ángel**...), “Una persona bella es **música**” (el elemento metafórico puede aludir a un **himno**, a una **oda**, a una **canción**...), “Los ojos (verdes o azules) son el **mar**” (el amante puede **nadar en los ojos del amado**, puede **aliviar en ellos su calor** y hasta **naufregar**), etcétera.

2.4. El símil

La Retórica consideró que el símil —también llamado “comparación”, “semejanza” o “imagen”— sólo difería de la metáfora en el añadido de una palabra.

Aristóteles (2012: 284) precisa que en un símil, al igual que en la metáfora proporcional, operan siempre dos términos. De acuerdo con el sabio griego, el símil no es más que una metáfora a la que se le ha incluido un vocablo: “(...) cuando se dice ‘se lanzó como un león’, es un símil, pero cuando se dice ‘se lanzó el león’, es una metáfora. Como los dos son valerosos, transfiere el nombre del león a Aquiles” (Aristóteles, 2012: 251). Según el autor de *Retórica*, “(...) todas las expresiones que resultan bien dichas en forma de metáforas evidentemente también lo harán como símiles, y los símiles, si se omite la expresión comparativa, resultarán bien como metáforas” (Aristóteles, 2012: 253).

Por su parte, Quintiliano comparte con Aristóteles la idea de que el símil sólo difiere de la metáfora en la incorporación de un vocablo:

La metáfora es en un todo más breve que la semejanza, y se diferencia de ella en que aquélla se compara a la cosa que queremos expresar, ésta se dice por la misma cosa. Comparación es cuando digo que un hombre se portó en algún negocio como un león. Traslación cuando digo de un hombre que es un león. (Quintiliano: web)

Demetrio, en la misma línea que Aristóteles, escribió: “Un símil es una metáfora extendida (...)” (Demetrio. Longino, 2008: 55).

Ese maridaje entre símil y metáfora ha llegado hasta nuestros días. Así, como ya hemos dicho³⁴, una de las principales corrientes semánticas del s. XX, la teoría de la comparación, ve la metáfora como un símil condensando, es decir, representado a través de la elipsis. En sintonía con esos teóricos, Dámaso Alonso —recordemos— consideraba la metáfora como una imagen. En esta última, bajo el punto de vista del filólogo y poeta madrileño, los dos elementos comparados están explícitos, mientras que en la metáfora sólo está expresado el término irreal (Alonso, 1967: 165).

No obstante, existen notorios teóricos del siglo pasado que diferencian entre “metáfora” y “símil”. Pensemos, por ejemplo, en Lázaro Carreter (1984: 369), quien define “símil”

³⁴ Véase el epígrafe 2.1.7.1.2.

de este modo: “Comparación embellecedora, en la que están expresos los medios gramaticales de la comparación. Así, Góngora presenta los cuerpos de dos luchadores abrazados en su pelea, *cual duros olmos de implicantes vides*”. En la definición de “metáfora”, el exdirector de la Real Academia Española apunta la que para él es la diferencia entre esa figura y el símil (a la que en este punto llama “imagen”): “Se confunde a veces erróneamente la metáfora con la *imagen*; se diferencian en que esta última es una comparación explícita, mientras que la metáfora se basa en una identidad que radica en la imaginación del hablante o del escritor” (Lázaro Carreter, 1984: 275).

Los estudiosos críticos (Richards, Black y demás interaccionistas, Way...) con las teorías de la comparación y de la sustitución también consideraron, como hemos visto³⁵, que la metáfora no podía entenderse ni como la transferencia de una palabra por otra ni como una comparación elidida. Según Richards, en una metáfora se establece una interacción entre las ideas de dos cosas distintas; esa interacción provoca que surja una sola palabra o frase (Simon Schumacher: web). Way, en esa misma línea, dijo que una paráfrasis literal no recoge toda la red de asociaciones semánticas en una metáfora (Samaniego Fernández, 1998: web).

A mi modo de ver, el símil es una metáfora (un caso especial de metáfora), porque establece semejanzas entre dos términos distintos, y lo hace de forma explícita. Sería, pues, una metáfora *in praesentia* extendida. Recordemos que si en algo coinciden todos los grandes teóricos de la metáfora es precisamente en que ésta sirve para ver semejanzas entre las cosas. Además, bajo la formulación tan estética del símil, se producen interacciones (muchas veces visibles) entre los elementos del tropo, como demostraré³⁶ que sucede en la poesía de Martínez Sarrión. Dicho lo cual, generalmente los símiles, como toda metáfora y al contrario de lo que pueda parecer en una primera lectura, van más allá de la comparación. El nexos (“como”, “cual”) que caracteriza al símil sería un modo de marcar la relación entre el elemento real y el irreal. Recuérdese que, para Perelman y Olbrechts-Tyteca (2000: 614-615) esa relación —ellos hablaban concretamente de “fusión”— podía llevarse a cabo de distintas maneras: a través de una preposición entre dos términos, por medio de un calificativo, de un verbo, de una identificación, etcétera. Bajo mi punto de vista, el “como” y el “cual” entrarían dentro de esas marcas, igual que la identificación —verbo ser— de la metáfora *in praesentia*

³⁵ Véase el epígrafe 2.1.7.1.

³⁶ Véase el punto 3.7.

expresada en forma “copulativa”. Además, el nexos del símil constituye una forma de embellecer la semejanza entre los elementos, otorgándole una mayor carga rítmica a la frase. Así, por un lado, Lázaro Carreter —como hemos visto—, aun considerando que “metáfora” y “símil” no son equivalentes, insistió en el carácter estético de este último. Por otro lado, a veces, en una forma clásica, la métrica obliga al poeta a añadir el nexos, para ganar así una palabra o para buscar la rima, y no por ello se rompe la red de asociaciones entre los dos elementos. Es clarificador el soneto “Rebelde”, de Juana de Ibarbourou³⁷, donde el sujeto poético es conceptualizado en un **escándalo**, a través de una metáfora “copulativa” (verso 1) y un símil (verso 11):

Caronte: yo seré un **escándalo** en tu barca
Mientras las otras sombras recen, giman o lloren.
Y bajo sus miradas de siniestro patriarca
Las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,

Yo iré como una alondra cantando por el río
Y llevaré a tu barca mi perfume salvaje,
E irradiaré en las ondas del arroyo sombrío
Como una azul linterna que alumbrar en el viaje.

Por más que tu no quieras, por más guiños siniestros
Que me hagan tus dos ojos, en el terror maestros,
Caronte, yo en tu barca seré como un **escándalo**.

Y extenuada de sombra, de valor y de frío,
Cuando quieras dejarme a la orilla del río
Me bajarán tus brazos cual conquista de vándalo. (Ibarbourou, 1998: 77-78)

2.5. La personificación

Otro caso especial de metáfora es la personificación o prosopopeya, que consiste en considerar humanos tanto a seres irracionales como a cosas abstractas o inanimadas.

Recuérdese que, según Aristóteles (2012: 278-280), algunas metáforas tienen la capacidad de expresar actividad; bajo el punto de vista del sabio griego, es lo que ocurre, por ejemplo, cuando Homero convierte lo inanimado en animado, lo que implica

³⁷ Máximo exponente de la poesía uruguaya del siglo pasado.

otorgarle vida al primer elemento. Parece evidente, pues, que para Aristóteles la personificación es —como el símil— un tipo de metáfora.

Entre los principales teóricos contemporáneos que consideran que la prosopopeya es una metáfora cabe destacar a Lakoff y Johnson. Estos lingüistas explican, como hemos visto, que existen tres tipos de metáforas cotidianas: “estructurales”, “orientacionales” y “ontológicas” (Lakoff y Johnson, 2009). Las metáforas del último tipo sirven para categorizar un fenómeno cuando a éste lo consideramos una sustancia, una entidad, un recipiente... y una persona (Lakoff y Johnson, 2009: 63-72).

No obstante, otros reputados teóricos creen que la prosopopeya es un recurso estilístico con entidad propia. Fijémonos en esta definición que le asigna al citado término Lázaro Carreter (1984: 338-339): “Figura retórica que consiste en atribuir cualidades humanas a seres inanimados, haciéndolos capaces de lenguaje. Se aplica también al término cuando se hace hablar a personas muertas o ausentes”.

A mi modo de ver, la personificación es un tipo de metáfora, puesto que en ella se ponen en relación dos elementos, el real y el irreal, y el primero se organiza en términos del segundo. En consecuencia, toda prosopopeya se resolvería gracias a esta fórmula: “A es B”. No obstante, a la hora de estructurar un concepto en términos de otro, considero, de acuerdo con Black (Bustos Guadaño, 2006: web), que la citada fórmula no podría reducirse a una mera estructura gramatical, ni siquiera si decimos “La liebre es un **humano**”, puesto que se establecerían asociaciones entre los dos términos de una prosopopeya. Fijémonos en esta frase que pivota sobre una metáfora verbal: “La liebre te está **hablando**”. La interacción entre los dos sistemas conceptuales está marcada, efectivamente, con el verbo.

2.6. El poema

La poesía es el género literario en el que se manifiesta el poema. De acuerdo con la actitud del emisor en el acto literario, existen al menos cuatro tipos de poesía: la lírica, a través de la cual el emisor exalta sus sentimientos y su subjetividad; la épica, de la que se sirve el emisor para recrear una realidad ajena a él; la dramática, que tiene como fin la representación escénica y que versa sobre situaciones tensas y conflictivas, prevaleciendo la acción; y la didáctica, que pretende ofrecer una enseñanza.

No está de más recordar que los poetas contemporáneos apenas cultivan las modalidades épicas, dramática y didáctica: por tanto, es habitual que identifiquemos la poesía con la lírica. Sin ir más lejos, la RAE define “poesía”, en la tercera acepción del *Diccionario de la lengua española*, de este modo: “por autonom. poesía lírica” (Real Academia Española: web).

Como resumió el catedrático zaragozano Lázaro Carreter (1982: 36), existen tres grandes tendencias a la hora de considerar el lenguaje de la poesía. La primera, proveniente de la tradición aristotélica, ve la lengua lírica como el resultado de embellecer, mediante las figuras retóricas, el material lingüístico de uso ordinario. La segunda tendencia, identificada con el formalismo ruso, considera que el lenguaje poético es fruto de usos especiales o desvíos respecto de la norma gramatical. Una y otra visión participan en el hecho de que el idioma lírico, para desarrollarse, depende de la lengua común. Frente a ambas posturas, Lázaro Carreter representa aquélla que compartimos en este trabajo: los elementos de la poesía poseen una naturaleza distinta a los de la lengua común. El exdirector de la Real Academia Española conecta, por tanto, con el lingüista suizo Bally³⁸, quien había considerado la lengua literaria (en general) como un fenómeno autónomo. En palabras del exdirector de la Real Academia Española,

El poeta es un hombre que sabe su idioma en la misma medida (a veces, mayor) que los demás hablantes. Dispone de palabras y de reglas para combinarlas. Pero para esa inmersión en el mundo de ficción, el lenguaje de todos los días no sirve. (...) el lenguaje poético es un lenguaje que aprovecha, en gran medida, los materiales del lenguaje común, pero que no queda sometido a todas sus reglas, está libertado de muchas de las obligaciones del estándar. Pero lo que caracteriza a la utilización poética del lenguaje no es tanto la transgresión de las reglas como esa posibilidad de transgresión. (Lázaro Carreter, 1982: 36)

La naturaleza rítmica determina, en gran medida, la existencia del fenómeno poético, parafraseando a Lázaro Carreter (1982: 37). Para probar la plena autonomía de este lenguaje, a continuación veremos los códigos propios que lo constituyen. Uno de ellos (el principal, a mi modo de ver) es precisamente el rítmico-métrico.

³⁸ Fundador de la estilística moderna e introductor del estructuralismo.

2.6.1. Los códigos del poema

En *La recepción del poema: pragmática del texto poético*, el catedrático gallego Paz Gago (1999) estudió los que, a mi modo de ver, son los principales códigos del poema lírico: el rítmico-métrico-rítmico —ya anunciado— y el retórico. Ambos códigos son comunes a cualquier texto versificado, toda vez que éste se basa —primero— en el ritmo y —luego— en los recursos estilísticos.

Paz Gago (1999: 139), desde la perspectiva pragmática, explica que el texto lírico es un fenómeno que acarrea la pérdida del código lingüístico primario en favor del hipercódigo. Esta serie de códigos textuales —métrico-rítmico y retórico— y contextuales —sociales, culturales, históricos...— sustituyen a la gramática común, provocando cambios en el contenido y en la expresión (Paz Gago, 1999: 139-41).

La pragmática considera que el poema es una comunicación lingüística en la que interactúan el enunciador y el receptor; para que esa comunicación sea efectiva, el segundo participante textual, durante la lectura, ha de activar y reactivar los citados códigos puestos en práctica por el primero (Paz Gago, 1999: 139). Por ende, esos códigos fomentan la cooperación del receptor en el poema, siendo “(...) los únicos pertinentes para entender, disfrutar e interpretar ese tipo de textos” (Paz Gago, 1999: 143).

2.6.1.1. Código rítmico-métrico

Según Paz Gago (1999: 146), el código rítmico-métrico, que afecta de modo notable a la estructuración semántica y formal, opera no sólo en la poesía —lírica, épica-narrativa, dramática—, sino también en textos publicitarios, litúrgicos, etcétera.

Este código imprime al poema “(...) una disposición gráfica y textual específica para dotarlo de ritmo, un especial efecto sonoro que va dirigido a intensificar los efectos placenteros de la recepción poética” (Paz Gago, 1999: 146). El lector, al constatar que el texto poético está dispuesto de una forma muy concreta —en el centro de la página y con espacios blancos tanto a la izquierda como la derecha—, participa en la convención lírica (Paz Gago, 1999: 146).

La versificación, en palabras de Paz Gago (1999: 147), determina “(...) la disposición

del texto en segmentos más breves que las líneas normales de la prosa, configuración gráfica que tiene consecuencias rítmicas y receptoras”.

Además de en los breves segmentos llamados versos, el texto poético también está dispuesto en estrofas, que son precisamente cada una de las partes poéticas que constituyen un conjunto de versos.

Paz Gago (1999: 147) concuerda con otro catedrático español, Domínguez Caparrós (1993: 28), quien manifestó que, mientras un texto en prosa está determinado por la organización lógico-sintáctica, un poema obedece a una organización rítmica. Esa organización, de acuerdo con Paz Gago (1999: 147), condiciona no sólo la visualidad de su escritura, sino también el modo en que se recita o se canta.

El ritmo, según el catedrático Quilis (2009: 15), “(...) supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración)”. En la prosa, estos elementos se organizan con absoluta libertad, de forma libre y asimétrica, mientras que en la poesía están regulados por la simetría y la regularidad, surgiendo así el período rítmico llamado estrofa (Quilis, 2009: 15-16).

En *El arco y la lira* (1955), Octavio Paz ya determinó que el fenómeno rítmico nos ayuda a distinguir entre prosa y poema: “(...) el ritmo se da espontáneamente en toda forma verbal, pero sólo en el poema se manifiesta plenamente. Sin ritmo, no hay poema; sólo con él, no hay prosa. El ritmo es condición del poema, en tanto que es inesencial para la prosa” (Paz, 2003: 68). El Nobel mexicano también indicó que el ritmo es indisociable del verso, pues “(...) no está hecho de palabras sueltas, ni es sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido. Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad invisible y compacta: la frase poética, el verso” (Paz, 2003: 70).

En esa misma línea, Lázaro Carreter (1982: 37) explica que para el poeta el ritmo es la parte más significativa de su “lenguaje absoluto”. De acuerdo con el exdirector de la Real Academia Española,

Es tan potente la acción rítmica que puede preceder incluso al tema y hasta a la simple intención de escribir. El ritmo exige acentos en ciertas sílabas; el hallazgo de esa sílaba obliga a buscar palabras en que esté, y el poeta descubre, a veces, lo que no pensaba. Su

rapidez o lentitud marcan el tono del verso. Actúa también sobre el orden de palabras.
(Lázaro Carreter, 1982: 37)

Esto prueba que, como creía el propio Lázaro Carreter (1982: 36), la poesía no es una desviación del lenguaje ordinario, sino un lenguaje plenamente autónomo.

Como subraya Paz Gago (1999: 147), la disposición del texto en versos y en estrofas, las pausas métricas³⁹ y el hipérbaton demuestran que el código rítmico-métrico se rige por normas ajenas o contrarias al código lingüístico primario; de este modo, el primer código transgrede el sistema sintáctico en beneficio del rítmico.

La sílaba, la cantidad silábica, el acento y el tono son factores del ritmo métrico que pertenecen al verso; esos factores determinan, respectivamente, los distintos tipos rítmico-métricos: a) silábico; b) cuantitativo; c) acentual; y d) tonal (Paz Gago, 1999: 147).

2.6.1.2. Código retórico

Según Paz Gago (1999: 161), el código retórico genera una singular estructura discursiva —está compuesta por aspectos formales y semánticos—, la cual debe descodificar el receptor para obtener el efecto estético correspondiente.

Como recuerda el estudioso gallego, en la Retórica ya existía esta dimensión pragmática, entendida como arte de la persuasión, a través de la cual era posible mover y conmover a los receptores. Los efectos pragmáticos de la retórica clásica se explican de acuerdo a tres tipos de intencionalidad: intelectual, emocional moderada y emocional pasional. Según el autor de *La recepción del poema: pragmática del texto poético*, “Tras el proceso histórico de poetización de la retórica, es legítimo reivindicar la intencionalidad emocional moderada para los textos líricos, en los que la manipulación elocutiva persigue provocar un deleite emotivo en el lector” (Paz Gago, 1999: 151).

De acuerdo con Paz Gago, Plett trató de integrar, desde la perspectiva del Análisis Textual, la Retórica en una Teoría Pragmática de carácter textual. Sin obviar los factores históricos, sociológicos e ideológicos, el alemán estudió aspectos absolutamente pragmáticos: así pues, consideraba los efectos emocionales como

³⁹ Son distintas, efectivamente, a las pausas de la prosa; no vienen determinadas por la sintaxis y la puntuación, sino por el ritmo propio de cada poema.

fenómenos de recepción discursiva y los ligaba a determinadas características estructurales del texto (Paz Gago, 1999: 152).

Paz Gago también recuerda que Ducrot, desde la vertiente pragmalingüística, habló del código que nos ocupa, denominándolo “retórico-connotativo”. Este sistema de codificación, según el alemán, se sobrepone al lingüístico y demuestra la existencia de los procedimientos estilísticos empleados por los literatos (Paz Gago, 1999: 152).

El mecanismo de funcionamiento del código retórico se manifiesta, según Paz Gago (1999: 152-3), de acuerdo a fenómenos como éstos: “La frecuente aparición de asociaciones semánticas imprevisibles e inesperadas, el establecimiento de relaciones originales entre unidades o construcciones sintácticas y semánticas, los tropos y figuras...”. Así, este código provoca en los receptores diferentes efectos sensoriales y cognitivos (Paz Gago, 1999: 153). Estos efectos pragmáticos definen al poema lírico y demuestran que, como dijera Eco (1977), se produce un “cambio de código”, toda vez que el código lingüístico pierde presencia en favor del nuevo hipercódigo (Paz Gago, 1999: 153).

Las figuras estilísticas, que manifiestan, junto al ritmo, la función poética —es decir, la belleza estética—, están configuradas en tres niveles lingüísticos: fónico (aliteración, paronomasia, onomatopeya...), morfosintáctico (anáfora, hipérbaton, elipsis...) y léxico-semántico (metáfora, hipérbole, antítesis...). Estas figuras son, según Paz Gago (1999: 153), “(...) fenómenos generadores de la nueva textualidad lírica, unidades nucleares que se insertan en operaciones retóricas más amplias, hasta abarcar la totalidad del texto poético”.

Por supuesto, en el lenguaje estándar utilizamos también figuras retóricas⁴⁰, pero con un fin funcional, no para otorgarles una carga estética a las palabras.

2.6.2. La ambigüedad poética

En 1960, Jakobson publicó “Lingüística y poética”, artículo incluido tres años más tarde en su libro *Ensayos de lingüística general*. En el citado texto, el formalista ruso distinguió seis funciones del lenguaje: la referencial —orientada hacia el contexto—, la conativa —orientada hacia el receptor—, fática —orientada hacia el contacto—, la

⁴⁰ Sin la existencia de ciertas metáforas cotidianas —las “ontológicas” son las más reveladoras, ya que dan una orientación espacial al hablante— nos comunicaríamos de forma deficitaria (Millán y Narotzky, 2009: 24). Véase el punto 2.3.1.

emotiva —centrada en el emisor—, la metalingüística —el discurso se centra en el código— y la poética —el mensaje se centra en sí mismo— (Jakobson, 1981a: 353-358). Tal clasificación se mantiene aún hoy en los libros de texto de secundaria y bachillerato. En el presente trabajo, partiremos de ese enfoque a la hora de contemplar las posibilidades polisemánticas de la lírica (y, por extensión, de las metáforas que operan en el género).

Jakobson (1981a: 363) dejó claro que si bien la estructura de un mensaje depende, en primer lugar, de la función predominante, el lingüista debe tener en cuenta “(...) la integración accesoria de las demás funciones en tales mensajes”. Así pues, en la poesía, la función poética no elimina las demás funciones de la lengua, pero se sobrepone a ellas. Como explica el teórico eslavo, la poesía épica, orientada a la tercera persona, está estrechamente vinculada a la función referencial del lenguaje; la lírica, centrada en la primera persona, está muy impregnada de la función emotiva; y la poesía de segunda persona implica la función conativa, siendo su tono suplicante o exhortativo (Jakobson, 1981a: 359).

Asimismo, Jakobson precisa que no se debe reducir la función poética al campo de la poesía:

La función poética no es la única función de arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio. Esta función, al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos. (Jakobson: 1981a: 358)

La poética, por ende, es la función principal de la poesía, de la novela, del cuento y del teatro, en tanto que estos géneros buscan la belleza estética⁴¹. Por supuesto, como aclara Jakobson (1981a: 358-359), dicha función lingüística penetra —aunque no sea la dominante— en algunas conversaciones de la vida cotidiana (ejemplos: los chistes, los piropos, llenos de metáforas, que se dedican los amantes; las paronomasias que hacen más expresivos los insultos, etcétera).

⁴¹ Valente (2004: 191) sintetizó de este modo la principal preocupación de los formalistas rusos, con quienes concordaba: “Para ellos la comunicación era sólo el aspecto instrumental del lenguaje; el lenguaje utilitario —a diferencia del poético— es estéticamente neutro”.

Decimos del lenguaje que es ambiguo cuando puede entenderse de varios sentidos o admitir más de una interpretación, provocando, por tanto, dudas, confusión o incertidumbre (Real Academia Española: web). Pues bien, Jakobson (1981a: 382) consideró que la ambigüedad es un rasgo intrínseco de todo mensaje que se centra en sí mismo y, por tanto, de la poesía. Según el lingüista ruso, en la poesía no sólo el mensaje en sí desprende ambigüedad; también hacen lo propio el destinador y el destinatario:

Además del autor y el lector, se da el “yo” del protagonista lírico o del narrador ficticio y el “tú” del supuesto destinatario de los monólogos dramáticos, súplicas y epístolas. Así, el poema “Wrestling Jacob” está dirigido por el protagonista, cuyo nombre da título a la obra, al Salvador, a la vez que actúa como mensaje subjetivo del poeta Charles Wesley a sus lectores. Todo mensaje poético es virtualmente un discurso casi citado de todos aquellos problemas peculiares e intrincados que “el discurso dentro del discurso” presenta al lingüista. (Jakobson, 1981a: 382)

Jakobson, por ende, recoge el guante de la semántica literaria, una de las corrientes críticas que más se ocupó en estudiar la multiplicidad de lecturas que puede producir un texto literario. Dentro de esa corriente, Wheelwright (1940) ya había hablado de la plurisignificación inherente al fenómeno literario. De acuerdo con el filósofo y filólogo estadounidense, el valor del plurisigno literario, a diferencia del monosigno científico, es, en buena parte, intrínseco, estético (Rodríguez Fer, 1989: 162). Wheelwright matizaba, a su vez, el concepto de ambigüedad del crítico y poeta inglés Empson (1947), discípulo de Richards, el padre de la semántica literaria. Según Empson, en algunos casos es preferible que el lector no descubra la ambigüedad, creencia que arrojaba connotaciones de duda y enigma sobre dicha característica literaria (Rodríguez Fer, 1989: 162). Wheelwright, en cambio, veía siempre en la ambigüedad una riqueza de significados.

Pensemos en un trabajo académico, en una pieza periodística, en un artículo legislativo y en demás textos donde la palabra —al igual que sucede en el habla— se caracteriza por su valor instrumental⁴². En esas obras, dentro de los enunciados, el significado de cada vocablo siempre está en relación con los significados de otros vocablos; por consiguiente, la ambigüedad de sentidos se resuelve fácilmente acudiendo al contexto⁴³,

⁴² Ese lenguaje estándar está orientado al rendimiento.

⁴³ Véase el punto 2.1.7.2, donde sintetizo el postulado de la teoría pragmática, que considera el contexto como una parte esencial en el entendimiento de un mensaje.

siendo así operativo el mensaje desde un punto de vista unidireccional. No se produce esa misma solución (al menos de un modo absoluto) en la lírica, pues en ella la palabra tiene un valor poético, absoluto; el mensaje orientado hacia sí mismo, en los antípodas de la funcionalidad, deviene en belleza estética.

Jakobson (1981a: 382-383) destaca que el predominio de la función poética sobre la función referencial, si bien no excluye la referencia, la hace ambigua. Así, en la poesía, una referencia, un destinador y un destinatario, todos divididos —como he dicho—, corresponden al mensaje con doble sentido. El formalista ruso alude de un modo general al contexto, pero conviene matizar que éste puede ser lingüístico (cuando las palabras conectan con otras en uno o más enunciados) y extralingüístico (los valores sociales, históricos y culturales que rodean a un texto).

Jakobson (1981b: 113) recalca que la prosa literaria ocupa un lugar intermedio entre el género poético y la lengua de la comunicación práctica u ordinaria. De esa afirmación, colijo que en una novela o en un cuento no hay un contexto tan ambiguo como en la lírica. Tampoco considero que el contexto del teatro sea igual de ambivalente que el de la poesía. En el género lírico, por desarrollarse en toda su plenitud la función poética —el mensaje queda sublimado por imperativo del ritmo—, el contexto ofrece más polivalencia que en las restantes artes verbales⁴⁴.

El contexto lingüístico queda muy minado en los poemas escritos en clave de *collage*, dada la ruptura de la expresión silogística (Castellet, 2010: 41-42) que implica el uso de este recurso.

Decir que la poesía es ambigua implica decir que la esencia del género es “polisemántica”, en expresión de Jakobson (1981a: 382). Según el teórico y lingüista ruso, existen dos modos básicos utilizados en la conducta verbal: la selección y la combinación. El primero de esos modos se basa en la equivalencia, la semejanza y diferencia, la sinonimia y la antonimia. En cambio, la combinación —que consiste en la construcción de una secuencia— se produce sobre la base de la contigüidad (Jakobson, 1981a: 382). Como explica el propio Jakobson (1981a: 360), “*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*. La

⁴⁴ No hay más que pensar en los ejemplos más altos de la tradición (los epigramas de Catulo, los *haikus* japoneses...) y de la modernidad (los integrales poemas de Pound o de Valente, las “greguerías” de Gómez de la Serna...) para entender la postura de Jakobson.

equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia”. Así pues, en una secuencia, todas las sílabas están en relación, al igual que sucede, por ejemplo, con los acentos de palabras, y aquéllas, como éstos, son unidades de medida⁴⁵ (Jakobson, 1981a: 360-361).

Pues bien, según el formalista eslavo,

La similitud sobrepuesta a la contigüidad confiere a la poesía su esencia enteramente simbólica, múltiple, polisemántica, bellamente sugerida por la frase de Goethe “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” (“Todo lo que transcurre no es más que un símil”). Dicho en términos más técnicos, todo elemento secuencial es símil. En poesía, en la que la similitud se sobrepone a la contigüidad, cualquier metonimia es ligeramente metafórica y toda metáfora tiene una tonalidad metonímica. (Jakobson, 1981a: 382)

Más adelante añade Jakobson:

El principio de repetición logrado con la aplicación del principio de equivalencia a la secuencia no sólo posibilita la reiteración de las secuencias constitutivas del mensaje poético, sino también todo el mensaje. Esta capacidad de reiteración ya inmediata o diferida, esta reificación del mensaje poético y sus elementos constitutivos, esta conversión de un mensaje en algo duradero, todo ello representa, en verdad, una propiedad inherente y efectiva de la poesía. (Jakobson, 1981a: 383)

Otro formalista ruso, Eichenbaum, también se refirió nítidamente a ese carácter polisemántico de la lírica, siendo su apreciación un poco más radical que la de Jakobson. El primer estudioso, de acuerdo, con G. Maestro, afirmó que

(...) el lenguaje poético modifica la dimensión semántica de la palabra, pues deja de ser comprendida en sus sentidos referenciales para adquirir un valor semántico válidamente operativo en los límites del discurso literario, determinado por su ambigüedad y polivalencia significativa. (G. Maestro: web)

También Octavio Paz habló de la polivalente significación de la poesía. En su ensayo *El arco y la lira*, publicado por vez primera en 1956, el Nobel mexicano utiliza la palabra “imagen” para referirse a “(...) toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (Paz, 2010: 98). Paz (2010: 98) es

⁴⁵ Recordemos que la organización de un texto en prosa es lógico-sintáctica; sin embargo, un poema está regido por el ritmo. Para no sacrificar esa musicalidad inherente a todo poema, el creador ha de ser sintético, recurriendo con frecuencia a las radicales elipsis y a la concentración de fuerza sobre una frase.

consciente de que esas expresiones verbales fueron clasificadas por la Retórica; sin embargo, el Nobel mexicano cree que si bien las metáforas, comparaciones, símbolos, alegorías, fábulas, mitos, paronomasias, juegos de palabras... poseen, como figuras retóricas que son, rasgos diferenciales, todas ellas tienen algo en común: conservan la pluralidad de significados de la palabra sin que por ello se resienta la unidad sintáctica de la oración o de las oraciones. Por tanto, al referirnos a la imagen, estamos tratando también las propiedades de la metáfora.

Según Paz (2010: 98), la pluralidad semántica de las imágenes es tal que éstas reconcilian multitud de términos opuestos o dispares, contenidos en ellas de forma natural; el escritor mexicano refrenda lo dicho con un conocido verso de San Juan de la Cruz⁴⁶, el oxímoron⁴⁷ “la música callada”.

El Nobel mexicano parte de la premisa de que el idioma es una infinita posibilidad de significados. Así, cada palabra es dueña de varias acepciones, más o menos conexas entre sí (Paz, 2010: 106). Pero en una oración prosaica, esas acepciones se evaporan, prevaleciendo sólo una de ellas, la que se adapta al sentido —verdadero basamento de la unidad⁴⁸— de la frase (Paz, 2010: 107). Todo este orden —concluye Paz— se rompe cuando entra en juego la imagen poética, precisamente por ser ésta una frase que despierta todos los significados (primarios y secundarios) de las palabras.

Paz (2010: 107) se pregunta cómo es posible que una imagen poética encierre varios sentidos —dos a lo menos— y logre resistir la tensión de fuerzas opuestas sin perder su unidad y sin devenir en un disparate. El autor de *El arco y la lira* considera que en una imagen “(...) la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial” (Paz, 2010: 112). Por otro lado, Paz afirma que con la imagen, el sentido —considerándolo como nexo o puente— desaparece, en tanto que el poema no indica o *presenta*, sino que *representa*, es decir, no alude a la realidad (su fin es recrearla). Pero el vate y teórico mexicano considera que cuando entra en juego la imagen, no se produce el sinsentido o el contrasentido, sino algo que es indecible, pues el sentido de esa figura es la imagen misma: así, ésta sólo se explica por sí misma (Paz, 2010: 112).

⁴⁶ Gran poeta y religioso del Renacimiento español.

⁴⁷ Esta figura léxico-semántica o de pensamiento consiste en la combinación de dos palabras con significados opuestos, de donde surge un sentido nuevo.

⁴⁸ Nos referimos a la unidad en la prosa.

Paz (2010: 107) subraya que las imágenes, en tanto que son obras, constituyen una realidad objetiva que tiene su propia lógica y que es válida por sí misma, funcionando sólo dentro del artefacto poético.

Si la función poética se define porque el mensaje llama la atención sobre sí mismo, y si, en consecuencia, la poesía (al contrario del lenguaje funcional) es ajena a la unidireccionalidad semántica, se podría pensar que, como sugiere Eichenbaum, el referente no es determinante a la hora de interpretar un poema o una metáfora. Bien, siguiendo con Jakobson, en una estructura verbal donde tal función se sobrepone a las demás, el lingüista debe tomar en cuenta las restantes funciones. En una poesía, el contexto lingüístico, pese a su ambigüedad intrínseca, con frecuencia facilita alguna clave que apunte al posible significado principal —o a alguno de los posibles significados principales— del tropo⁴⁹, aunque luego contemplemos los otros valores semánticos secundarios; la ambigüedad del referente es la que determina precisamente que exista dilogía en un término metafórico. Por consiguiente, los factores contextuales lingüísticos pueden abrir el camino de la interpretación de un género cuya naturaleza es polisemántica.

También los factores contextuales extralingüísticos pueden arrojar luz sobre la lectura de algún tropo, más que sobre la lectura de un poema entero. Adelantaré un ejemplo que estudiaré más tarde⁵⁰. Martínez Sarrión, en su etapa culturalista o generacional, emplea la metáfora: “**trallazos** de hans hartung”. Pues bien, si el lector sabe que el sujeto aludido, Hartung, es un pintor, podrá desentrañar de un modo más fácil la figura. Verdad que en otras ocasiones el contexto extralingüístico ni siquiera logra vencer la ambigüedad poética. Pero, en todo caso, contemplar la pragmática, junto a otros presupuestos teóricos (la semántica y el formalismo ruso, principalmente), es un apoyo —nunca un estorbo— a la hora de interpretar las metáforas más crípticas.

2.6.2.1. Modos de expresión de la ambigüedad en las metáforas

En la poesía, las metáforas cotidianas, aunque no pierden del todo su carácter instrumental (ya sabemos que éstas cristalizan en el lenguaje gracias al influjo de las convenciones sociales y culturales), aparecen revestidas de valores estéticos.

⁴⁹ Recalco que esta ayuda contextual lingüística queda muy reducida cuando un poema está escrito con la técnica del *collage*.

⁵⁰ Véase el punto 3.6.3.2.

Obviamente, la ambigüedad es más marcada en las metáforas poéticas, pues su carácter es en esencia imaginativo. Las metáforas cotidianas, dentro del artefacto lírico, presentan polivalencia significativa pero no renuncian totalmente a su naturaleza funcional, ya que el conocimiento convencionalizado lo siguen expresando junto a nuevos matices semánticos.

En definitiva, dentro del discurso lírico, si bien hay diferentes grados, la ambigüedad afecta tanto a las metáforas cotidianas como a las poéticas; además de los sempiternos contextos difusos (el mensaje se centra en sí mismo), en ambas modalidades hay elementos que apuntan visiblemente a más de una dirección denotativa —ahí están las constantes dilogías—, mientras otros están expresados de forma vaga (a través de las metáforas “del genitivo”, “del reclamo”, “del verbo” y “del adjetivo”) o tácita (formulación *in absentia*)⁵¹. Además, ambas modalidades metafóricas presentan connotaciones, o sea, significados emocionales y variables. Habría que añadir, como modo de expresión de la ambigüedad, la desarticulación tipográfica, típica en la vanguardia y la neovanguardia. La ausencia de puntuación, o el uso heterodoxo de la misma, facilita, en efecto, que un mensaje se entienda de varios modos.

Cuando el lector compruebe que el término (o los términos) de una metáfora presentan, sin ambages, varias denotaciones, habrá probado irrefutablemente la ambigüedad poética. En cuanto a los conceptos que están expresados de forma vaga o implícita, conviene poner de manifiesto que este modo es fruto no sólo del hermetismo voluntario del poeta, sino también de la organización rítmica del poema. El ritmo, en efecto, obliga a expresar las ideas y los sentimientos con pocas palabras. Como dijo el vate y ensayista estadounidense Pound, la poesía

(...) es la forma más concentrada de toda expresión verbal. Basil Bunting, al hojear un diccionario alemán-italiano, descubrió que esta idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como la propia lengua alemana. “Dichten” es el verbo alemán que se corresponde al sustantivo “Dichtung”, que significa poesía, y el lexicógrafo lo ha traducido al italiano mediante el verbo que significa “condensar”. (Pound, 2000: 43)

Esa naturaleza fragmentaria del género también facilita que los vocablos se abran a la dimensión connotativa. Desde un punto de vista expresivo, partiendo de la tonalidad, los significados emocionales son fundamentales en la lírica, dada la subjetividad que

⁵¹ Véase el punto 2.2.

caracteriza al género. Para crear las connotaciones, el poeta puede conectar con autores que han dejado huella en él y hasta con el imaginario colectivo. Pero en muchas ocasiones los citados significados le son propios. Escribió al respecto el catedrático zaragozano Lázaro Carreter:

Mi saber del idioma no coincide con el de los demás; nuestras *competencias* lingüísticas son diferentes y, sin embargo, nos entendemos, y es porque usamos sólo aquellas porciones de la lengua española que compartimos. Pues bien: el lírico, cuando escribe poesía lo que hace es no renunciar a su posesión, a su conocimiento y sentimiento individual del idioma. Si en su lenguaje absoluto —el que no comparte con los demás— las risas son *esbeltas*, lo dice. Este es el lenguaje de la poesía: el de la no renunciación. En poesía, los vocablos aparecen con *connotaciones*, algunas de las cuales son compartidas por todos los hablantes, pero hay otras que son estrictamente individuales del lírico, forman parte de su lenguaje absoluto. (Lázaro Carreter, 1982: 37)

Por su parte, Pablo Neruda contaba que un asistente a una de sus conferencias le preguntó qué había querido decir con el verso “Porque por ti pintan de azul los hospitales” (Neruda, 2003: 95), perteneciente a “Oda a Federico García Lorca”, uno de los poemas más emotivos de *Residencia en la tierra*. Para el Nobel chileno,

(...) el color azul es el más bello de los colores. Tiene la implicación del espacio humano, como la bóveda celeste, hacia la libertad y la alegría. La presencia de Federico, su magia personal, imponían una atmósfera de júbilo a su alrededor. Mi verso probablemente quiere decir que incluso los hospitales, incluso la tristeza de los hospitales, podían transformarse bajo el hechizo de su influencia y verse convertidos de pronto en bellos edificios azules. (Neruda, 2005: 168)

En esa misma confesión, Neruda (2005: 168) ponía de manifiesto la naturaleza ambigua de su ámbito referencial: “La poesía no es una materia estática, sino una corriente fluida que muchas veces se escapa de las manos del propio creador. Su materia prima está hecha de elementos que son y al mismo tiempo no son, de cosas existentes o inexistentes”.

Lo fundamental es que, gracias a la dimensión connotativa, la palabra, además de manifestar la belleza estética, de expresar semejanzas entre dos términos —lo que trae consigo valores cognitivos— y de estructurar el texto, siempre se abre hacia la sensorialidad, activando en el lector recuerdos ligados a sentimientos.

Efectivamente, las connotaciones implantan en el discurso poético valores evocadores. Veamos un ejemplo menos hermético —aunque polivalente— que el verso de Neruda. Para los hablantes que no se sienten atraídos por el sexo femenino o que no han penetrado en el género poético, el verso “Descalza está la muchacha” —al que hace estético el hipérbaton⁵²— generalmente sólo tendrá una connotación de ternura. Pero un conocedor de la lírica no obviará que el vocablo “muchacha” aparece reiteradamente en poemas de corte erótico, tanto en la tradición como en la modernidad, aunque muchas veces no se borre el cariz tierno al que he aludido, compatible con la fuerte sensualidad. Estos emblemáticos versos del autor latino Ausonio, ilustradores del tópico *carpe diem*, sensualizan el término al que me refiero: “Coge, muchacha, las rosas, mientras está fresca la flor y fresca tu juventud / y recuerda que con igual rapidez pasa la vida” (Ayuso de Vicente, García Gallarín y Solano Santos, 1997: 55). En la poesía contemporánea, múltiples poetas inyectan deseo a la palabra “muchacha”; recordemos el soneto “Oración por la belleza de una muchacha”, de Dámaso Alonso, que comienza así:

Tú le diste esa ardiente simetría
de los labios, con brasa de tu hondura,
y en dos enormes cauces de negrura,
simas de infinitud, luz de tu día (...) (Alonso, 1971: 28)

Pongamos el acento en que el significado connotativo es emocional; varía de forma muy notable entre los individuos e, incluso, para un mismo individuo a lo largo del tiempo. Esto se traduce en que, para el lector, una palabra (y, en general, un mensaje) puede tener un valor significativo que quizás ni había contemplado el poeta.

2.6.2.2. Eco y la obra abierta

Los modos de expresión de la ambigüedad metafórica (que he tratado en el punto anterior) exigen una gran implicación del lector; por tanto, es justo afirmar que éste tiene categoría de “co-autor” del correspondiente texto, en expresión de Lázaro Carreter (1982: 36), quien entronca con la poética de la “obra abierta” de Umberto Eco. Según el semiólogo italiano,

⁵² Alteración del orden lógico de las palabras.

(...) una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por eso alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en perspectiva original. (Eco, 1990: 74)

De acuerdo con Eco, “(...) el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido”. Lo que ocurre, según el autor de *Obra abierta*, es que, a la hora de descodificar un texto, cada lector está condicionado por su sensibilidad, por su inteligencia, por su cultura, por sus gustos, por sus prejuicios, por su situación existencial... (Eco: 1990: 73-74).

En el caso de la poesía, e independientemente de los deseos del autor —quien está sometido al particular hipercódigo del género—, la descodificación resulta más plural que en la narración o el teatro: la lírica, debido a la condensación verbal (Pound, 2000: 43) que produce su organización rítmica, lleva al extremo la polisemia preservada por la función poética. Lo expresó Valente (2004: 34-35) en clave de aforismo: “La palabra aparece o se presenta en el poema abierta hacia sí misma, hacia la plenitud de su interior silencio, hacia lo infinitamente no dicho del decir”. Esa idea de la palabra abierta “(...) es el reconocimiento de que no hay totalitarismo en la lengua poética” (Schwartz, 1989: web), matizaría el literato ourensano en una entrevista para *El País*.

2.6.3. La metáfora como elemento estructurador del poema

El teórico ecuatoriano Vicente Cabrera (1944-2014), estudiando la metáfora poética en la lírica de tres significativos autores de la Generación del 27 —Vicente Aleixandre, Pedro Salinas y Jorge Guillén—, ahondó en la dinámica de la citada modalidad metafórica y el poema. Cabrera explica que la metáfora poética tiene dos funciones. Una de ellas —la más obvia— es la siguiente: “Expresar, justa, exacta y efectivamente, una abstracción o intuición poética”. El autor latinoamericano denomina “misterio” a la citada intuición (Cabrera, 1975: 76). Además, la metáfora poética, según el propio Cabrera (1975: 31), sirve de medio “(...) de estructura y construcción del poema, del poema concebido como una perfecta construcción arquitectónica”.

Además de las comentadas funciones, merece la pena recordar los valores estéticos y sensoriales de las metáforas que funcionan en el artefacto poético.

¿Por qué la metáfora es uno de los elementos más importantes a la hora de estructurar un poema? Habría que partir, para responder a esta cuestión, de Hopkins (1959), quien consideraba, de acuerdo con Jakobson (1981a: 378-379), que la estructura poética es de un “paralelismo continuo”. Para el poeta británico, habría dos tipos de paralelismo: “de oposición claramente marcada” y “de oposición transicional o cromática”. El primer tipo es el que tiene relación con la estructura del verso; se concreta en el ritmo, cuando el poeta repite una secuencia de sílabas, o en el metro, cuando se produce la repetición de una secuencia del ritmo. A este paralelismo marcado corresponden los recursos donde el efecto se busca en el parecido de las cosas —metáfora, parábola— y en la desigualdad de las mismas —antítesis— (Jakobson, 1981a: 378-379). Como sintetiza Jakobson,

(...) la equivalencia del sonido, proyectado en la secuencia como su principio constitutivo, envuelve inevitablemente una equivalencia semántica, y en todo nivel lingüístico cualquier constituyente de esta secuencia produce uno de los dos sentimientos correlativos que Hopkins claramente define como “comparación en razón de la igualdad”, y “comparación en razón de la desigualdad”. (Jakobson, 1981a: 379)

Además, recordemos⁵³ que, según el propio Jakobson (1981a: 360-361), existen dos modos de conducta verbal: la selección y la combinación. En la poesía, la similaridad (una de las bases, junto a la equivalencia y a la diferencia, de la selección) se sobrepone a la contigüidad (base de la combinación). El principio de equivalencia es aplicado, por tanto, a la secuencia poética.

Llegado a este punto, quiero dejar claro que concuerdo con el autor de *Ensayos de lingüística general*:

(...) la poesía no se puede reducir a un sistema de metáforas ni a un conjunto de estrofas ni a cualquier otra forma de sus diversos efectos. Sin embargo, las rimas, los tropos, los ritmos poéticos y las “figuras gramaticales” a las que tanto cariño tenía Hopkins constituyen otros tantos objetivos importantes de un análisis de la versificación. (Jakobson, 1981b: 123)

Efectivamente, en un poema ningún fenómeno particular se puede examinar como un fin en sí mismo, pues “(...) hay una interdependencia entre todos los aspectos

⁵³ Véase el punto 2.6.2.

particulares de la estructura poética y el tono único (...)” (Jakobson, 1981b: 123). Así pues, en muchos poemas, la metáfora es, junto al inevitable ritmo (rasgo identitario de la lírica), uno de los principales elementos estructuradores. Con la metáfora interactúan contantemente, por ejemplo, otros elementos estructuradores como la elipsis y la anáfora, figuras de dicción, necesarias para acentuar el ritmo. Dicho lo cual, la metáfora es uno de los elementos más completos del poema, puesto que en ella se funden el aspecto semántico con el estético: no sólo da asiento a las ideas, sino que también expresa esas ideas de modo sucinto, exacto, expresivo.

En cuanto a los restantes tropos o figuras semánticas, éstos no tienen el alcance y/o la expresividad de la metáfora: la alegoría, que permite también conceptualizar —por ser una sucesión de diversas metáforas— puede traer consigo un hermetismo muy acentuado; la metonimia, si bien permite concebir una cosa en términos de otra, sólo admite utilizar una entidad para aludir a otra que está relacionada con ella, y tiene, en primer lugar, una función referencial (Lakoff y Johnson, 2009: 74); la sinécdoque —que sería un caso especial de metonimia— sólo sirve para concebir la parte por el todo (Lakoff y Johnson, 2009: 74)...

La metáfora, en fin, es un medio determinante para llegar a las posibles direcciones semánticas —un tropo transmite ideas— de un poema.

2.6.3.1. Modos de desarrollo metafórico

Vicente Cabrera indica que en la poesía de Aleixandre, Guillén y Salinas existen diferentes modos de desarrollo metafórico o imaginativo. Me refiero a la “singularidad metafórica”, a la “pluralidad metafórica”, la “metaforización de metáforas” —o superposición metafórica—, a la “revitalización de metáforas” gastadas por el excesivo uso, etcétera. Todos esos modos técnicos metafóricos “(...) son en sí metáforas que representan una abstracción respectiva, la del poema en general”; así pues, en tanto que metáforas, dichos modos comparten las mismas funciones que aquella (Cabrera, 1975: 216), ya comentadas. A mi modo de ver, los citados modos metafóricos son apreciables no sólo en la obra de Aleixandre, Guillén y Salinas, sino en toda la tradición y modernidad poética. De hecho, los mencionados poetas de la Generación del 27 aprendieron los procedimientos metafóricos en vates que los precedieron, como Góngora, Quevedo, Bécquer o Juan Ramón Jiménez, del mismo modo que los poetas posteriores al 27 bebieron de éstos y de aquéllos.

Cabrera (1975: 76-80) destaca la “singularidad metafórica” en la poesía de Salinas. Explica el estudioso americano que, en el autor de *La voz a ti debida*, la exactitud expresiva y justeza —uno de los fines, como hemos visto, de la metáfora— es capital,

(...) porque todos los aparentes juegos lingüísticos y de forma encontrados en la poesía de este autor apuntan a la expresión más exacta de la idea y no sólo al alarde de ingeniosidad y de sorpresa que, por otra parte, es verdad, Salinas busca y exitosamente consigue. (Cabrera, 1975: 77)

Además, refiriéndose al mismo modo de desarrollo metafórico, Cabrera (1975: 78) añade que Salinas, en su poesía —especialmente en la de corte amoroso—, resume el tema del texto en los primeros versos, desarrollándolo luego en el resto del poema, “(...) con una culminación final integrante”.

La “pluralidad metafórica”, según Cabrera (1975: 116), consiste en la yuxtaposición de metáforas. Como dijera el ensayista latinoamericano estudiando la poesía de Salinas, “En la estructura donde hay una pluralidad de metáforas, cada una de ellas es un auxiliar expresivo y, a la vez, un elemento enriquecedor del significado y trascendencia del poema (...)” (Cabrera, 1975: 84).

Según Cabrera (1975: 26), la “metaforización de metáforas” equivale a lo que Wheelwright (1962), gran exponente de la semántica literaria, llamó “epifora cerrada”. Este modo de enunciación y de desarrollo metafórico consiste en una metáfora doble. Según el propio Cabrera, “El resultado de este procedimiento es una compleja, pero paradójicamente clarísima, estructura, constituida por varios niveles de expresión que refuerzan y ensanchan el original significado que es el tema general del poema” (Cabrera, 1975: 217). Como bien explica Bustos, tal “superposición de metáforas” es frecuente en un poema, donde “(...) casi nunca se encuentra un desarrollo lineal de una proyección metafórica” (Bustos Guadaño, 2006: web).

La “revitalización de metáforas” consiste, según Cabrera (1975: 111), en “(...) la habilidad técnica del poeta para inyectar vitalidad o fuerza expresiva a un cliché o metáfora que, por su excesivo uso y abuso, se ha muerto y fosilizado, convirtiéndose en otro elemento más del lenguaje ordinario”. El teórico ecuatoriano precisa:

Esta forma especial de expresión, efectiva e ingeniosa, consiste en que si bien se mantiene el significado común inicial, por el cual está muerta, se incluye uno nuevo que

considerado en sí produce un efecto y considerado en relación con el anterior produce otro distinto. (Cabrera, 1975: 111)

Añade Cabrera que el lector, al toparse con esos dos significados —el antiguo y el nuevo—, se sorprende. Y la sorpresa, aunque es un efecto resultante del uso de las varias modalidades metafóricas (en los casos de Aleixandre, Salinas y Guillén⁵⁴), pertenece, sobre todo, a la revitalización.

La “revitalización” se proyectaría sobre las metáforas poéticas (aunque Cabrera da a entender que éstas, debido al excesivo uso, ya han perdido tal naturaleza⁵⁵) y sobre las cotidianas. En el primer punto entrarían expresiones que nacieron del lenguaje lírico pero que se usan con relativa frecuencia —nunca de forma tan habitual como una metáfora puramente cotidiana— en algunos contextos cotidianos. Fijémonos en la metáfora gastada “Tus ojos son dos **luceros**”. A pesar de su considerable con fines amorios o en una situación de cortejo, no podría decirse que la citada expresión dejase de ser poética. Aunque la metáfora ha perdido buena parte de la capacidad de sorpresa que suscitó otrora y está embebida de una marcadísima función conativa, no se desprende de su cariz estético; si dicha metáfora se emplea en los piropos, es, obviamente, para tratar de encandilar, mediante la forma del mensaje, al destinatario. La Real Academia Española (web) indica que la expresión pertenece al lenguaje poético. Nos encontramos, por ende, ante un tópico lírico, como el *amor fou* (amor loco) o el *locus amoenus* (lugar idílico).

En la “revitalización” de metáforas cotidianas, entraría lo que Cabrera (1975: 217) llama “reconstrucción de expresiones sintácticas comunes”. En este caso, la sorpresa del lector proviene “(...) de su encuentro imprevisto con una expresión por él conocida que ha sido desmembrada y completada con un nuevo elemento radicalmente diferente del usual” (Cabrera, 1975: 217). Sirva como ejemplo la expresión “cuesta **abajo**”, que Cabrera (1975: 217) detecta en Salinas, Guillén y Aleixandre, pero que, como explica el estudioso ecuatoriano, aparece cambiada: “(...) en Salinas con ‘mejillas **abajo**’; en

⁵⁴ Ampliaremos la observación a todo poeta genuino, como Martínez Sarrión.

⁵⁵ Dicho lo cual, y aunque las fronteras de clasificación son en estos casos difusas, reconoceremos que algunas metáforas que hoy consideramos cotidianas fueron en su origen poéticas. Un ejemplo sería la de expresar la pasión en el término de un **volcán**, que Cabrera (1975: 153) cita cuando explica que ésta es revitalizada por Aleixandre. He aquí una metáfora netamente poética —fue muy frecuente en el Romanticismo, como precisa Cabrera— que hoy, debido al reiterado uso, ha perdido su efecto de sorpresa. La Real Academia Española (web), en la segunda y tercera acepción que da a “volcán”, hace referencia a los significados pasionales sin indicar que estamos ante conceptualizaciones del lenguaje poético: “Fuego muy intenso, o ardor muy vivo” y “Persona o cosa muy impetuosa o ardorosa”.

Aleixandre también con ‘mejilla **abajo**’; y en Guillén, por fin, con ‘Sueño **abajo**’. Esos ejemplos entrarían, efectivamente, dentro de lo que nosotros hemos llamado, siguiendo las tesis de Lakoff y Turner (Díaz, 2006: 58) y de Eduardo de Bustos (Bustos Guadaño, 2006: web), “reelaboración de metáforas cotidianas”⁵⁶. Así, “cuesta **abajo**” es una variación del *topos* orientacional “Lo bueno es **arriba**; lo malo es **abajo**”, a la que los mencionados líricos del 27 le dan mayor profundidad. Como diría Bustos, Salinas, Guillén y Aleixandre, si bien parten de una convención, amplían la proyección entre los elementos de la metáfora, con lo que la nueva expresión llevará un marchamo de subjetividad. Es por eso que la “revitalización” de metáforas cotidianas es, en último término, un mecanismo de naturaleza poética.

Por todo lo dicho, al hablar de “revitalización de metáforas” o de “reelaboración de metáforas” estaríamos ante un modo de constitución metafórica y de desarrollo metafórico.

De acuerdo con Cabrera, además de la sorpresa en el lector, hay otros efectos resultantes de estos modos de desarrollo metafórico en la obra de Guillén, Aleixandre y Salinas. El teórico ecuatoriano pone como ejemplo la ambigüedad; según él, se trata de un efecto expresivo y necesario que proviene especialmente de la metaforización metafórica (Cabrera, 1975: 216). Bien, bajo mi punto de vista, este modo de desarrollo acentúa —no origina— una ambigüedad que es, como apuntó Jakobson (1981a: 382-383), un rasgo esencial de la lírica, apreciable, verbigracia, en el contexto.

En *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*, Cabrera se centró exclusivamente en las metáforas poéticas de los tres citados vates de la Generación del 27, y no aludió a las metáforas cotidianas, salvo al hablar de la “revitalización de metáforas”, especialmente cuando explica la reconstrucción de las expresiones sintácticas de uso ordinario. Pero, como ya he anunciado y al igual que sucede con la modalidad metafórica poética, dentro de un poema, las metáforas cotidianas, además de poner en relación dos o más elementos, sirven para estructurar el texto lírico. Ambas modalidades metafóricas devienen, finalmente, en ambigüedad, como las restantes figuras retóricas, dado el valor estético de la poesía. Pues bien, los modos metafóricos poéticos más importantes a los que se refiere Cabrera (“singularidad”, “pluralidad”, “metaforización” y “revitalización” metafóricos) son también técnicas de la metáfora

⁵⁶ Véase el punto 2.3.2.

cotidiana. En la composición poética, y dentro de la metáfora cotidiana, esos modos de desarrollo metafórico sirven, efectivamente, para transmitir con exactitud una idea convencional, e incluso son los principales pilares sobre los que se sustentan muchos poemas (ejercen esa tarea estructural de forma exclusiva o de forma compartida, junto a las metáforas poéticas).

3. Desarrollo

3.1. Panorama de la poesía española del siglo XX hasta los Novísimos

3.1.1. El Modernismo y la Generación del 98

La poesía española del siglo pasado se inaugura con las manifestaciones modernistas⁵⁷ (impulsadas por el nicaragüense Rubén Darío y continuadas por Juan Ramón Jiménez) y con la Generación del 98 (fielmente representada por Antonio Machado o Miguel de Unamuno). Según el poeta y teórico Pedro Salinas, ambos movimientos, considerándolos no sólo en su faceta poética, nacen de la misma actitud: “insatisfacción con el estado de la literatura en aquella época, tendencia a rebelarse contra las normas estéticas imperantes, y deseo, más o menos definido, de un cambio que no se sabía muy bien en qué había de consistir” (Salinas, 1980: 53).

No obstante, como advirtió el propio Salinas, estamos ante dos movimientos que presentan clarísimas divergencias en sus propósitos y en sus tonos. Por un lado, el modernismo es una corriente estética, ya que, en su cultivo de la belleza, busca únicamente renovar la concepción y la expresividad poética. Por otro lado, la Generación del 98 pretende no sólo renovar el lenguaje poético, sino también la idea de España (Salinas, 1980: 53-4). Así, Unamuno o Machado ahondan —desde una óptica progresista— en los valores españoles, a fin de sacar al país de la crisis política y social en la que se encuentra sumido. Esa crisis fue provocada, en gran medida, por la pérdida de las últimas colonias españolas (Cuba, Puerto Rico, Filipinas) en 1898.

Efectivamente, como apunta Salinas, el tono de la Generación del 98 es “concentrativo”, en tanto que su preocupación es netamente nacional. Por el contrario, en el modernismo el tono es “expansivo”, pues presenta ambiciones cosmopolitas: sobre ellos gravita París u Oriente (Salinas, 1980: 54).

⁵⁷ El Modernismo se gestó en Latinoamérica a partir de 1870.

He aquí otro contraste fundamental: mientras que el modernismo es un movimiento sensorial y cromático que celebra los gozos que trae consigo la belleza⁵⁸, el 98 —corriente analítica— muestra a hombres tristes y preocupados (Salinas, 1980: 55-6).

Cabe señalar que, desde el modernismo y durante más de sesenta años, se utilizó en la poesía española una expresión simbolista, como precisa el antólogo y teórico Castellet (1983: 95-97).

3.1.2. La Generación del 27

Octavio Paz explicó de este modo el espíritu radicalmente rupturista de las vanguardias:

La vanguardia rompe con la tradición inmediata —simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura— y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo. Una tradición en la que también el simbolismo, el naturalismo y el impresionismo habían sido momentos de ruptura y de continuación. Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. (Paz, 1999: 524)

En el pasado siglo, el primer movimiento que cultiva las vanguardias en España es el Novecentismo, donde destaca especialmente, por su gran ingenio, Ramón Gómez de la Serna. La generación posterior, la del 27⁵⁹, continúa esa senda. Por consiguiente, como estamos ante una generación (o un “grupo”, según algunos estudiosos) vanguardista, la tendencia a la originalidad y al experimentalismo jugarán entre sus miembros (Federico García Lorca, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti...) una baza fundamental.

La búsqueda de esa originalidad se concreta en la total confianza en la imaginación y, por extensión, en el gusto por el irracionalismo y en la constante utilización de la metáfora poética. El lírico y ensayista Vicente Gaos (Gaos y Sahagún, 1980: 28) escribió al respecto: “Era natural que en una poesía que aspiraba a deformar la realidad,

⁵⁸ Esa belleza puede ser puramente natural (paisajística, por ejemplo) o estética, es decir, elaborada por artistas de otras épocas. Por tanto, el modernismo no trae sus temas únicamente de la realidad vital, sino también de la cultura.

⁵⁹ El nombre se debe al acontecimiento (el homenaje a Góngora en 1927) que aúna a los escritores que acabarán formando parte de esa generación.

a eludirla, la metáfora dejara de ser un componente, entre otros, del poema, para convertirse en su espina dorsal, en su misma razón de ser”.

No obstante, como indica el vate y teórico Ángel González en su antología *El grupo poético de 1927*, estos poetas compatibilizaron la búsqueda de la citada originalidad con el respeto por la tradición (González, 1983: 19). Así, García Lorca y sus compañeros se desarrollaron con maestría tanto en el verso libre como en la rima.

Otras características de estos poetas, según Ángel González, son la “deshumanización” y la “pureza”. El primer concepto, tomado de Ortega y Gasset (1925), es aplicable a “un arte impopular, minoritario, incontaminado, alejado de toda realidad que no fuese la creada por —o derivada de— la actividad exclusivamente estética” (González, 1983: 24). Esa “deshumanización” será traducida por la mayor parte de los poetas del 27 en textos de carácter elitista. La “pureza” hay que entenderla a la manera del Juan Ramón Jiménez de madurez, es decir, en la búsqueda de poemas despojados de artificios retóricos. Así, escribió Ángel González:

La tentación de pureza fue (...) la causa de su aproximación a Juan Ramón Jiménez, cuya poesía ‘desnuda’ intelectualizada y refinada suponía el más próximo punto de apoyo para ascender directamente a la atmósfera aséptica e incontaminada a la que aspiraban. (González, 1983: 27)

Bajo el influjo de Juan Ramón Jiménez, insignes poetas del 27 (Lorca, Alberti...) implantaron una pátina de estilización a formas populares como la canción o el romance (González, 1983: 27).

De forma progresiva, varios de los poetas de esta generación descompondrán sus ideales de pureza, como explica Ángel González. Es cierto que, bajo el influjo del surrealismo, en un principio, los vates del 27 ahondarán única y exclusivamente la libertad imaginativa. Pero a partir de los 30, Alberti o Prados emplearán también el surrealismo para comprometerse, desde una perspectiva izquierdista, con la sociedad (González, 1983: 30-2). De ese modo, por aquellas calendas se produce una rehumanización del 27, siendo determinante la influencia del Nobel chileno Pablo Neruda, quien promovió desde Madrid una poesía que él llamaba “impura”, y del peruano César Vallejo (De Lama, 2004: 55-7). Ambos poetas combinaban precisamente vanguardismo (surrealismo, sobre todo) y denuncia.

3.1.3. La poesía de posguerra

La temática realista en la poesía española nace en 1936, con la Guerra Civil, y muere tres años después, al término de la contienda (Castellet, 1983: 76). La posterior dictadura franquista determinó el devenir de las letras estatales, afectando notablemente a la evolución poética. Significativos poetas españoles favorables a la Segunda República se vieron forzados a exiliarse⁶⁰, entre ellos varios representantes del 27 (Cernuda, Salinas, Guillén, Alberti...), con lo que la vanguardia quedó en nuestro país prácticamente resquebrajada.

3.1.3.1. Primera década: poesía arraigada y desarraigada

Ya en la posguerra, surgieron dos posturas opuestas teorizadas por Dámaso Alonso⁶¹: la poesía “arraigada” y la poesía “desarraigada” (Alonso, 1978: 345-358). La primera modalidad —fielmente representada por Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo o Luis Rosales— ofrece una visión armónica del mundo (Alonso, 1978: 345), concretada en temáticas intimistas o religiosas (Castellet, 1983: 87). En contraste con esa serenidad, la poesía desarraigada —cuyos máximos exponentes son el propio Dámaso Alonso y Blas de Otero— clama contra un mundo que es “(...) un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla” (Alonso, 1978: 349). La actitud de los poetas desarraigados es, fundamentalmente, existencial; y, de acuerdo con Castellet (1983: 76-7), significa la “reaparición de un cierto realismo” en la poesía estatal.

Estas dos posturas —poesía “arraigada” y poesía “desarraigada”— prevalecerán entre 1939 y 1950. Pero merece la pena señalar, por su notable valor artístico, otros caminos que tomó la poesía española en los 40: el Postismo y el grupo Cántico, los cuales deben su nombre a revistas del mismo título (*Postismo* y *Cántico*, respectivamente).

El Postismo es un movimiento vanguardista, de corte surrealista (Marco, 1980: 111) que cultiva imágenes insólitas. Los poetas postistas —Carlos Edmundo de Ory, Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo...— tienen un afán provocador (Marco, 1980: 118) y humorístico.

⁶⁰ Además, García Lorca sería asesinado, víctima también del franquismo.

⁶¹ Como lírico, Dámaso Alonso pertenece a la Generación del 27, pero sus poemarios decisivos (*Hijos de la ira*, *Hombre y Dios*...) los publica en la posguerra, alejado ya de los ideales de pureza estética.

El grupo cordobés Cántico —representado por Pablo García Baena, Ricardo Molina o Juan Bernier— enlaza, según el ensayista y poeta Joaquín Marco, con la obra de los vates andaluces de la generación del 27. El barroquismo y la “visión paradisíaca” —que encuentra su contrapunto en la nostalgia— son los rasgos fundamentales de este grupo neorromántico (Marco, 1980: 120).

3.1.3.2. Segunda década: poesía social y Generación del 50

Al albor de la década de los 50, cristaliza una poesía de corte decididamente realista, cuyo germen está en la poesía desarraigada; no en vano, el máximo representante —junto a Gabriel Celaya— de esta actitud, Blas de Otero, venía del existencialismo. La elección de la temática realista es determinada, como apunta Castellet (1983: 95), por la “responsabilización social”. Sin embargo, según Castellet, en estos poetas la citada temática no concuerda con la expresión empleada:

La tradición simbolista pesa todavía lo suficiente para que el poeta de transición que intenta evadirse de ella escriba una poesía de contenido humano, social y aun revolucionaria, utilizando los medios de expresión de una poesía que pretendía la deshumanización, el irrealismo y el esteticismo, con exclusión de todo otro objetivo. (Castellet, 1983: 95-6)

Recordemos que esos moldes simbolistas se venían utilizando en España desde el modernismo.

En nuestra lírica, quien primero alía forma y temática realista es la generación más joven de posguerra (Castellet, 1983: 97). Conocida, con el paso de los años, como Generación (o Grupo) del 50, a esta pléyade pertenecen José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Antonio Gamoneda, el ya citado Ángel González o Jaime Gil de Biedma. Los principales rasgos formales realistas que estos poetas emplean son el coloquialismo y la narratividad (Castellet, 1983: 112). El coloquialismo es heredado, al igual que la “sencillez expresiva”, de Antonio Machado (Castellet, 1983: 109).

Las obras de los vates del 50 suelen ser autobiográficas, “(...) a consecuencia de su necesidad de efectuar una toma de conciencia histórica y de clase que les permita vincular su poesía con su vida cotidiana, con sus responsabilidades ciudadanas” (Castellet, 1983: 110). Esa tendencia a abarcar el pasado se manifiesta en las continuas referencias a la Guerra Civil, que Gil de Biedma y compañía sufrieron siendo niños,

siendo, pues, “testigos mudos” de la contienda. Debido precisamente a la citada toma de conciencia histórica, en todos estos vates latirá la necesidad de indagar en el sentido de la catástrofe nacida en 1936 (Castellet, 1983: 111).

Cabe añadir que los poetas del 50 cultivan con frecuencia el humor (de carácter irónico y sarcástico), que estaba prácticamente ausente en las obras de los poetas puramente sociales.

El socialrealismo mantendrá su hegemonía hasta la segunda mitad de los sesenta, cuando germina la generación de los Novísimos, de la que hablaré a continuación.

3.2. La generación de los Novísimos

Según la filóloga González de Sande (2003: web), en España el movimiento neovanguardista surge oficialmente con la publicación de la antología colectiva *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), obra debida a Castellet. A partir de entonces, en nuestro país, la poesía

(...) tuvo un amplio período en que se preocupó preferentemente por elaborar un sistema lingüístico que huyera de los tópicos acostumbrados del lenguaje poético tradicional y que partiera de la base de que la literariedad de un texto es esencialmente una cuestión de lenguaje. (González de Sande, 2003: web)

Es justo tomar la publicación de la antología de Castellet como circunstancia oficial del nacimiento de la nueva generación, la de los Novísimos, también conocida como “Generación del 70⁶²” o “Generación del 68⁶³”. Pero, al margen del carácter oficial, conviene subrayar que, tras una serie de indicios rupturistas visibles a partir de 1963, la consolidación del cambio de estética en la poesía española se produce realmente en la segunda mitad de los sesenta (Prieto de Paula, 2003: 22-3). En 1966 ya es posible encontrar la piedra fundamental de la nueva generación; me refiero a la publicación de *Arde el mar*, que llegará a obtener el Premio Nacional de Poesía. Este poemario de Pere Gimferrer⁶⁴ “(...) se convirtió en bandera de una nueva sensibilidad, considerada por el

⁶² Véase el reportaje “De 'novísimos' a 'generación de los 70'”, de Gijón (1985: web).

⁶³ A propósito de este último término, según el crítico Prieto de Paula (1996: 270-271), en torno a 1968 se concentran muchos hechos que sirven como marcas generacionales: los asesinatos de Luther King y Robert Kennedy junto a otros detonadores de fuerte impacto en la opinión pública mundial, el florecimiento y el ocaso del “mayo del 68” francés y de la “primavera de Praga”, etcétera. Prieto de Paula llama “generación del 68” a los Novísimos. El salmantino teorizó sobre esta pléyade de poetas en su obra *Musa del 68*.

⁶⁴ Entonces firmaba aún como Pedro —no Pere— Gimferrer.

propio poeta ajena a la tradición de la postguerra y a la poesía española coetánea” (Prieto de Paula: web). El premiado poemario “(...) señalaba una estética híbrida donde el automatismo verbal vertebraba un universo de componentes icónicos y literarios plurales fusionados allí con absoluta coherencia” (Prieto de Paula, 2003: 22-3).

Esa “bandera de la nueva sensibilidad” de la que habla Prieto de Paula para referirse a *Arde el mar* es muy justa, porque sólo un año después del citado poemario se publicarían *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero; *Una educación sentimental*, de Manuel Vázquez Montalbán; y *Teatro de operaciones*, de Antonio Martínez Sarrión, tres obras que conectan con los postulados neovanguardistas y culturalistas del emblemático libro de Gimferrer. Además, en los sucesivos años aparecerían poemarios continuadores de aquella sensibilidad.

Pero volvamos a 1967. Ese año Enrique Martín Pardo publica *Antología de la joven poesía española*, que sirve para reunir por vez primera a una serie de representantes del volantazo estético, entre los que figuran cuatro poetas que serían incluidos tres años más tarde en la nómina castelletiana: José María Álvarez, Guillermo Carnero, Pere Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán (Lanz, 2011: 116).

Un año después ve la luz *Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló. Aquí los autores antologados son, por un lado, poetas de la Generación del 50; y por otro, jóvenes que representan la renovadora estética lírica, como Gimferrer y Vázquez Montalbán. Precisamente esta obra es la primera que se ocupa teóricamente de la ruptura de una serie de vates con la poesía social de posguerra (Lanz, 2011: 116).

Pero la antología de poesía joven que cambia por aquellas calendas el panorama lírico estatal es, como afirma el teórico vasco Lanz (2011: 17), *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Este trabajo de Castellet dará el nombre con el que más se conoce a la generación de la que me ocupo⁶⁵, y cuenta con poemas de los siguientes creadores: Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. Castellet, a través de los puntos en contacto de ese florilegio, demuestra el nacimiento del nuevo grupo generacional.

⁶⁵ “La pertinencia de la antología de Castellet se demuestra en la propia irradiación del término *novísimos*, que pasó de ser un rótulo de los nueve poetas seleccionados a convertirse en la denominación —asumida o rechazada, pero vigente— de toda la generación sesentayochista” (Prieto de Paula: web).

Ya he dicho que, durante casi veinticinco años, la poesía de posguerra mantuvo su hegemonía. Para entender que la generación de los Novísimos sea la primera que rompe con la temática social, hemos de tener en cuenta lo siguiente: los nueve autores antologados por Castellet nacieron a partir de 1939, con lo que, a diferencia de las dos generaciones anteriores, no albergan ningún recuerdo de un hecho tan crucial como la Guerra Civil⁶⁶ (Castellet, 2010: 16).

Por cuestiones de edad, Castellet dividió en dos grupos a los antologados: los “seniors” (los mayores) y la “coqueluche” (los jóvenes). Al primer grupo pertenecen Martínez Sarrión, Vázquez Montalbán y Álvarez; al segundo, los restantes antologados. Precisa además Castellet (2010: 27-8) que los “seniors”, al estar cronológicamente más cercanos a los miembros de la generación del 50, se vieron obligados a formular teóricamente la ruptura estilística a partir de los supuestos anteriores. En cambio, la “coqueluche”, según el antólogo, se acerca a la poesía con provocación, con insolencia, con afán lúdico, como si estuviera descubriendo el género (Castellet, 2010: 28). Matiza Castellet (2010: 28) que esas dos actitudes —la de los “seniors” y la de la “coqueluche”— están condicionadas por la evolución de las circunstancias.

El propio Castellet (2010: 41-3) señaló de forma muy clara las características de la generación de los Novísimos:

- 1) La despreocupación hacia las fórmulas tradicionales, siendo total la libertad formal y no existiendo ningún tipo de preocupación preceptiva.
- 2) El uso de una serie de técnicas —escritura automática, elipsis, sincopación y *collage*— que tratan de romper con la expresión silogística⁶⁷. Afirma Castellet que algunos de estos poetas crean una “ilógica razonada” (Azúa, Vázquez Montalbán, Álvarez, Carnero, Moix), mientras que otros (Martínez Sarrión, Gimferrer, Molina Foix y Panero) apuestan por un “campo alógico”, reclamando así una atención más visual que racional.
- 3) La introducción de elementos exóticos, característica propia de los poetas de la “coqueluche”. Castellet habla en ese sentido del gusto por los temas orientales,

⁶⁶ Esa coyuntura se da en todos los vates de la generación de los Novísimos, no sólo en los nueve antologados por Castellet.

⁶⁷ Aunque Castellet no lo indica (probablemente dándolo por hecho) estas técnicas que conducen al irracionalismo son heredadas de las vanguardias de entreguerras. En ese sentido, Prieto de Paula (1996: 205) cuenta que la quiebra racionalista es el rasgo más importante de los que el nuevo vanguardismo tiene en común con los “ismos” de los años 20 y 30.

de la atracción —en clave fonética— hacia ciertos nombres propios y de ciudad, de la incorporación de mitos clásicos y de fábulas medievales, etcétera. En esta filtración del exotismo, es crucial la influencia del estadounidense Ezra Pound, una de las cumbres de la poesía del siglo pasado.

En la última característica, Castellet apela, evidentemente, al culturalismo⁶⁸. Prieto de Paula (1996: 173) también subraya que éste es una de las marcas de la estética de los Novísimos. En ese sentido, escribe el teórico salmantino: “Una de las construcciones tópicas más habituales y significativas en estos autores (...) es *el locus* cultural, algo más amplio que un mero motivo literario, de la belleza hedionda, lo ruinoso, el esplendor de la decadencia” (Prieto de Paula, 1996: 288). El símbolo que resume esa tendencia es la ciudad de Venecia, razón por la cual a los poetas Novísimos se les llama a veces “venecianos” (Prieto de Paula, 1996: 288-289), sobre todo a los representantes de la línea más esteticista (Gimferrer, Carnero, Álvarez...). Martínez Sarrión y Vázquez Montalbán encarnarían la línea subversiva del grupo, la que más cuestiona la cultura (Díaz de Castro y Del Olmo Iturriarte: web).

Pero conviene poner de relieve que en esta generación el culturalismo no nace exclusivamente de la mitología tradicional; así, Gimferrer, Panero o Martínez Sarrión también se refieren continuamente en sus obras a artistas contemporáneos —escritores pero también pintores, músicos, cineastas, actores...— que admiran. Según explica el propio Castellet en otro capítulo de su antología, las bases de la ruptura de los Novísimos están en factores extraliterarios, como la educación (sentimental y sociocultural) que recibieron los poetas; hablamos, pues, de la primera generación que se forma íntegramente desde los supuestos de los medios de comunicación de masas, y no desde los del humanismo literario (Castellet, 2010: 23). Tengamos en cuenta esa formación a la hora de decir que, en general, los novísimos integran en sus poemas mitos contemporáneos arrancados del cine, del *rock*, del *pop*, promovidos todos ellos por los *mass media* (Castellet, 2010: 34).

Toda esta actitud marcadamente culturalista fue interpretada por Prieto de Paula:

⁶⁸ “El culturalismo poético consiste en la utilización en el poema de referencias —abundantes, no consabidas y explícitas— de la historia cultural, instaladas en el territorio de lo imaginario mítico, tanto si son constitutivas esenciales del poema como si son sólo un anexo circunstancial del mismo” (Prieto de Paula, 1996: 174).

El resultado era un producto enfriado en el laboratorio de los creadores: una obra distante e intelectualmente sinuosa, refractaria a la expresión de la intimidad, reticente respecto a su capacidad para conocer la realidad, y descreída en lo tocante a su aptitud para modificar esa realidad en sentido revolucionario. (Prieto de Paula, 2003: 26)

Esto último que apunta Prieto de Paula —la no confianza en la poesía como puerta para revolucionar la realidad— es también crucial en los Novísimos, en tanto que conecta con el abandono de la vocación didáctica y de la temática socialrealista —muchas veces política— de las generaciones que precedieron a Gimferrer y compañía (Castellet, 2010: 33). En ese sentido, de acuerdo con Castellet (2010: 33), los Novísimos “(...) proclaman el valor absoluto de la poesía por sí misma y consideran al poema como objeto independiente, autosuficiente: el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo, según los casos, que un material literario transmisor de ideas o sentimientos”. Esta actitud entronca a los Novísimos con la Generación del 27⁶⁹ —especialmente con Aleixandre y, sobre todo, Cernuda— y también, aunque en menor medida, con los poetas “postistas” —que no lograron hegemonizar sus propuestas vanguardistas en aquel panorama poético de posguerra dominado por la tendencia social—.

Pese a los evidentes puntos en contacto que demuestran el nacimiento de una nueva promoción de poetas, Castellet (2010: 43-4) reconoce que entre los Novísimos existe algún factor de tensión. Uno de ellos es netamente lingüístico. Me refiero a cuando el antólogo explica que, mientras Martínez Sarrión, Azúa y Molina Foix intentan experimentar sobre la estructura lingüística, Vázquez Montalbán, Álvarez, Moix y Panero desmitifican el lenguaje cotidiano trabajando con lugares comunes, frases hechas, etcétera. Los poetas restantes, Gimferrer y Carnero, “(...) confieren más que a la lengua, a las palabras, un valor eminentemente rítmico o musical, sobre el cual se basa la estructura de su lenguaje poético” (Castellet, 2010: 44).

Otra tensión interna en el grupo generacional tiene que ver con la manera de interpretar

⁶⁹ Como dice Prieto de Paula (1996: 147-148), “(...) los del 68 intentaron, sobre todo, vincular sus trayectorias a las de los poetas del 27, por el hecho de que esta generación dominante en la anteguerra y arrinconada por las circunstancias postbélicas fue considerada como un tramo perdido del que hubiera debido ser el camino normal de la poesía española del siglo XX”. Castellet (2010: 39), sin embargo, es más moderado a la hora de reconocer esa influencia: para él, la generación de los Novísimos ignora deliberadamente la tradición inmediata estatal, con excepciones puntuales como las de Cernuda y Aleixandre (dentro del 27) o Gil de Biedma (uno de los poetas que más uso hizo del humor distanciador en la Generación del 50). En cualquier caso, Cernuda y Aleixandre, junto a Lorca, son las voces cimeras de su correspondiente promoción.

la sensibilidad *camp*⁷⁰ (Castellet, 2010: 28-9). Hay entre los Novísimos una primera línea —representada por Vázquez Montalbán y Moix— que aboga por una poesía germinada en la cultura popular. En esta línea se produce una revalorización de elementos considerados no poéticos —el *rock*, el cómic...— por la tradición (Castellet, 2010: 44). Vázquez Montalbán y Moix, pues, aceptan el *camp* “(...) por lo que significa de democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass media* (...)” (Castellet, 2010: 29).

La segunda línea, en cambio, asume de un modo aristocrático o *snob* los mitos populares (Castellet, 2010: 44). Así, Gimferrer, por ejemplo, más que aceptar el fenómeno *camp*, participa plenamente en él, pero lo hace “(...) por lo que éste representa de innovación en un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas (...)” (Castellet, 2010: 29). Aquí estarían todos los poetas Novísimos, exceptuando a Vázquez Montalbán, a Moix y a Azúa⁷¹.

De todos modos, por el mero hecho de integrar constantemente lo *camp* en sus poesías, los autores de ambas líneas comparten algo que los diferencia claramente de las dos generaciones anteriores: los referentes, elementos, escenarios y temas los encuentran más en la cultura que en la inmediata realidad (sea ésta social o amorosa).

Después de *Nueve novísimos poetas españoles*, bajo el paraguas de la misma estética renovadora, aparecieron otras antologías; las más destacadas son *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo, y *Espejo del amor y de la muerte* (1971), de Antonio Prieto, que contiene una presentación de Vicente Aleixandre, señal inequívoca de que aquella nueva poesía se encontraba en sintonía con el espíritu más vanguardista de la Generación del 27.

Martín Pardo, en la antología suya que acabo de mencionar, cuenta con seis autores representantes de la que entonces era la última generación poética española: dos de los

⁷⁰ Es oportuno recordar, en este contexto artístico que trata Castellet, la definición que da de *camp* la enciclopedia Wikipedia (web): “(...) es un tipo de sensibilidad estética del arte popular que basa su atractivo en el humor, la ironía y la exageración. El *camp* es una corriente artística relacionada con las formas del arte *kistch*, considerado como una copia inferior y sin gusto de estilos existentes que tienen algún grado de valor artístico reconocido. Suelen identificarse sus cualidades atractivas bajo los parámetros de la banalidad, la vulgaridad, la artificialidad, el humorismo, la ostentación y el carácter afeminado”. La definición que la Real Academia Española (web) da del término no se ajustaría, en cambio, a este contexto: “Que recrea con desenfado formas estéticas pasadas de moda”.

⁷¹ Azúa, según Castellet (2010: 44), no se ve afectado por la tensión existente entre los dos modos de concebir lo *camp*, permaneciendo al margen del problema.

nueve novísimos de Castellet —Pere Gimferrer y Guillermo Carnero—, Antonio Carvajal, José L. Jover, Antonio Colinas y Jaime Siles. El antólogo de *Nueva poesía española* explica que los poetas integrantes de la obra practican una lírica culta e imaginativa, la cual se opone, indefectiblemente, a los presupuestos socialrealistas, puesto que los representantes de esta última corriente estaban —según el propio Martín Pardo— más preocupados por el tema que por la forma. Para el estudioso malagueño, Gimferrer y compañía entroncarían con la Generación del 27, a diferencia de la poesía social, que enlaza con Antonio Machado (Martín Pardo, 1990: 12).

Sintonizando con Castellet y Martín Pardo, Prieto, en el “Prólogo” a su florilegio *Espejo del amor y de la muerte*, subraya la existencia de una asentada estética (Prieto, 1971: 19) surgida “(...) tras una cansina, agotada, realística etapa (...)” (Prieto, 1971: 16). A la nueva estética rupturista pertenecen, claro está, los autores antologados por el propio Prieto, todos ellos madrileños: Javier Lostalé, Eduardo Calvo, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena y Ramón Mayrata.

En su ensayo *Musa del 68* (1996), Prieto de Paula, como he dicho, se refiere a la “Generación del 68” y considera que los Novísimos es uno de los varios núcleos de aquélla, reduciendo, por tanto, esa terminación al cómputo castelletiano, al contrario que otros críticos⁷². No obstante, el estudioso salmantino atribuye a la citada generación los principales rasgos que Castellet ya había señalado como fundamentales en su antología: a saber, el rechazo de la poesía social, el culturalismo —proveniente no sólo de la lírica o de la prosa, sino también de otros ámbitos referenciales—, la recuperación del carácter vanguardista, la mitogenia... En vista de lo cual, “generación de los Novísimos”, “Generación del 68” o “Generación de los 70” son, a mi juicio, diferentes modos de referirse a una misma estética poética rupturista⁷³.

Prieto de Paula (1996: 159-61) precisa que, dentro de la entonces generación más joven, tras la primera oleada —en la cual, a mi juicio, se encontrarían los autores incluidos en las antologías citadas hasta ahora—, surgió, a partir de 1971 ó 1972, un segundo segmento, constituido por vates como José Luis García Martín, Ramón Irigoyen, Clara Janés o César Antonio Molina. De acuerdo con el autor de *Musa del 68*,

⁷² Por ejemplo, la profesora Milagros Polo, especialista en este grupo generacional, habla indistintamente de “novísimos” y de “promoción del ‘68”. Por su parte, Martínez Sarrión (2009: 98), hace lo propio con “novísimos” y “generación del 70” (Polo López, 1995: 283).

⁷³ También la “Generación del 27” es conocida como “Grupo del 27”, y a la “Generación del 50” le llaman ciertos teóricos “Grupo del 50”.

Cuando esta segunda promoción entra en acción, se habían descolgado ya de la lista caracterizadora de la generación rasgos como el culturalismo más extremo —aunque éste, al comenzar su crisis, produjera fulgores muy llamativos, como los primeros libros de Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena—, la fiebre extranjerizante en los temas y en los modelos, la mítica del 68 (drogas, estrellas de cine, etcétera)... (Prieto de Paula, 1996: 161)

El proceso estético neovanguardista llegaría, no obstante, hasta los 80 (Prieto de Paula, 1996: 166). Al albor de dicha década, surge una nueva generación, bastante plural, que impondrá su dominio. A esta realidad estética se la conoce como “poesía de la experiencia” y está representada por Luis García Montero, Javier Egea, Felipe Benítez Reyes... Estos poetas, tanto por sus rasgos expresivos (búsqueda de la claridad) como temáticos (amor, erotismo, amistad...), reciben un fuerte influjo de la Generación del 50.

3.3. Antonio Martínez Sarrión

3.3.1. Trayectoria literaria

Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939), licenciado en Derecho, es un escritor con larga y reconocida trayectoria. El crítico Conte (2002: web) destacó “(...) la simbiosis que establece en su interior entre la delicadeza y ternura de su fondo poético y la potencia irremediable de su expresión, que explota tanto en su lírica como en su sátira y hasta en su crítica (...)”.

Martínez Sarrión ha publicado, hasta la fecha, catorce obras poéticas, sin contar las antologías: *Teatro de operaciones* (1967), *Pautas para conjurados* (1970), *Ocho elegías con pie en versos antiguos*⁷⁴ (1972), *Una tromba mortal para balleneros* (1975), *Canción triste para una parva de heterodoxos*⁷⁵ (1976), *El centro inaccesible*⁷⁶ (1981), *Horizonte desde la rada* (1983), *De acedía* (1986), *Ejercicio sobre Rilke* (1990), *Cantil*

⁷⁴ Se trata de un opúsculo publicado originalmente en la revista literaria *Papeles de Son Armadans*.

⁷⁵ Al igual que *Ocho elegías con pie en versos antiguos*, estamos ante un opúsculo que vio la luz en la revista *Papeles de Son Armadans*.

⁷⁶ Este libro contiene la obra completa publicada por Martínez Sarrión hasta la fecha, además del poemario inédito del mismo título. El volumen incluye un notorio prólogo del teórico y poeta Jenaro Talens.

(1995), *Cordura* (1999), *Poeta en Diwan* (2004), *Muecas del tiempo oscuro y Teatro de operaciones*⁷⁷ (2010) y *Farol de Saturno* (2011).

Además, la antología editada por la Fundación Juan March, *Poética y poesía. Antonio Martínez Sarrión* (2012), incluye algunos poemas inéditos del manchego. Asimismo, la compilación realizada por el vate y periodista albaceteño Juan Carlos Gea, *Antología poética* (1994), recoge un poema de su paisano no incluido previamente ni posteriormente en otros libros.

A finales de los 80, en paralelo a su actividad lírica, Martínez Sarrión comienza a cultivar la prosa; ese inicio se materializa en *Diario austral* (1987), que relata un viaje suyo a Argentina. El albaceteño ha publicado ya sendas trilogías de memorias —*Infancia y corrupciones* (1993), *Una juventud* (1997), *Jazz y días de lluvia* (2002)— y de dietarios —*Cargar la suerte* (1995), *Esquirlas* (2001), *Escaramuzas* (2011)—. También cultiva el ensayismo, habiendo publicado *Sueños que no compra el dinero* (2008), balance personal del surrealismo, y las misceláneas *La cera que arde* (1990), *Cercos y asedios* (2004) y *Preferencias* (2009). Del mismo modo, Martínez Sarrión ha colaborado, como articulista cultural, en la prensa escrita —*El País*, *El Mundo*...— y en revistas especializadas —la cinematográfica *Nickelodeón*, la cultural *Cuadernos Hispanoamericanos*...—. Algunas de estas colaboraciones periodísticas se recogieron en las misceláneas citadas.

Martínez Sarrión, además, es autor de dos guías de viajes: *Murcia: un perfil* (1999) y *Avatares de un gallinero o Robinson en el Retiro* (2008).

Conviene recordar también que el literato albaceteño ha traducido a diferentes autores franceses —Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Víctor Hugo, Genet...— y ha preparado antologías poéticas —*Poetas españoles del siglo XX* (1984), *Poesía satírica española* (1997)— y ediciones de Quevedo, García Hortelano o de su maestro Gabino-Alejandro Carriedo.

⁷⁷ Esta obra incluye, efectivamente, dos libros: el hasta entonces inédito *Muecas del tiempo oscuro* y el ahora reeditado *Teatro de operaciones*. El primer poemario contiene textos escritos durante el mismo periodo de *Teatro de operaciones*.

3.3.2. Poética

Dada la temática de esta tesis, es obligado centrarse en la trayectoria poética de Martínez Sarrión. En palabras del crítico Antonio Ortega, estamos ante “(...) uno de los referentes no ya elementales, sino imprescindibles de la poesía española del último tercio del siglo XX, independientemente de denominaciones generacionales (...)” (Ortega, 2004: web). Además de Conte, de Ortega, de Talens (1981: 7-37) y de Gea (1994: 9-62), merece señalar que otros importantes críticos españoles —Gomis (1968), Díaz de Castro y Del Olmo Iturriarte (web), Casado (1997), Méndez Rubio (1998), Polo⁷⁸ (1995), Mainer (1994), Lanz (1994), Trapiello (1994), Prieto de Paula (2003: 13-120)...— han estudiado las particularidades de la lírica sarrioniana.

Martínez Sarrión se dio a conocer al gran público en 1970, cuando fue incluido por el crítico Castellet (2010) en su antología *Nueve novísimos poetas españoles*, que dio nombre a una generación, la de los Novísimos, opuesta a la estética socialrealista, imperante hasta entonces⁷⁹.

En la “Introducción” a la antología sarrioniana *Última fe*⁸⁰, Prieto de Paula (2003: 41) dividió acertadamente la obra del albaceteño en dos etapas, ateniéndose especialmente a la actitud del autor ante el discurso poético (mayor o menor autonomía de la palabra creadora). A continuación ahondaré en ambos periodos estilísticos.

3.3.2.1 Etapa novísima

Prieto de Paula (2003: 41) estableció la trayectoria sarrioniana indicando que el punto de inflexión estilístico se produce “(...) en torno a 1980”. Así pues, la primera etapa del poeta —que llamaremos “novísima” o “generacional”— se inicia con *Teatro de operaciones* (1967) y llega hasta *Canción triste para una parva de heterodoxos* (1976), dado que en 1981 Sarrión publica su poesía completa hasta 1980, *El centro inaccesible*, libro que incluye el poemario homónimo (inédito hasta la fecha), de carácter rupturista. Es muy adecuada esa segmentación, la cual englobaba, además de los poemarios citados, *Pautas para conjurados* (1970), *Ocho elegías con pie en versos antiguos* (1972) y *Una tromba mortal para los balleneros* (1975). Hoy habría que añadir a esa

⁷⁸ Véase el capítulo “Antonio Martínez Sarrión: la imposibilidad del centro”, de la propia Milagros Polo, en el libro al que remito, *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*.

⁷⁹ Véase el subapartado 3.2.

⁸⁰ Esta antología recoge textos de todos los poemarios publicados por Martínez Sarrión hasta la fecha, llegando, así, hasta *Cordura* (1999).

etapa, además, *Muecas del tiempo oscuro*, el conjunto de poemas escritos de forma paralela a *Teatro de operaciones*, pero publicados, junto a la reedición de este segundo poemario, en 2010. Esa colección lírica que entonces quedó inédita, comparte —como veremos— muchos rasgos estilísticos y temáticos con los textos sarrionianos publicados en la primera hora.

En el primer segmento de su trayectoria, Martínez Sarrión —al igual que los restantes Novísimos— apuesta, en gran medida, por la autonomía de la palabra creadora (Prieto de Paula, 2003: 41), alejándose así de los poetas sociales⁸¹, que privilegiaban, generalmente, el contenido sobre la forma. El propio Sarrión, refiriéndose a esos autores, escribió, en su “Poética” incluida en *Nueve novísimos poetas españoles*, estas palabras tan reveladoras:

La lección que aquellos poetas debieran sacar es que habrían pecado —paradójicamente— de idealismo y su obra se resintió de falta de calidad en muchos casos, porque olvidaron la autonomía de la creación artística y la resistencia de la palabra poética. Subvirtieron los términos, separaron lo que sólo de una manera falsa puede destruirse, a saber: el mutuo condicionamiento e interactividad de signo y significado. Cayeron en la trampa del contenido que es la misma trampa del formalismo, es decir, la abstracción. (Castellet, 2010: 87-88)

En esta primera etapa, Martínez Sarrión —al igual que sus contemporáneos— da más relevancia al culturalismo que a las referencias vitales: pensemos en las reiteradas referencias a músicos de *rock* y de *jazz*, a actrices, a escritores o a pintores surrealistas. Muchos de estos artistas —presentados como mitos contemporáneos— son extranjeros, de acuerdo con el exotismo imperante en la estética novísima; tomemos como ejemplo “el cine de los sábados”, emblemático poema perteneciente a la ópera prima sarrioniana, que recrea la atmósfera del *western* a la vez que homenajea a dos actrices, Marilyn Monroe e Yvonne de Carlo (protagonista de *Scheherezade*, película de Walter Reisch), constituyendo, en suma, un hermoso homenaje al celuloide:

maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza

⁸¹ Véase el punto 3.1.3.

por alcanzar los frutos más dorados
ivonne de carlo baila en scherezade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros (Martínez Sarrión, 2010: 22)

Ese exotismo culturalista está presente también en la reiterada inserción de extranjerismos —“*rêveries infernales*” (Martínez Sarrión, 1981: 120)— e, incluso, en la utilización de frases tomadas de otra lengua:

Se petrifica tras la hazaña
cambia de diapasón: es ahora
un lujurioso tipo inmaculado
Où est le chapeau?
Le chapeau est dans la tête de Monsieur
Decencia general en Centroeuropa (Martínez Sarrión, 1981: 110)

Ahora bien, el culturalismo de Martínez Sarrión difiere bastante, por su carga crítica, al de la mayor parte de poetas de su generación; así, los filólogos Díaz de Castro y Del Olmo Iturriarte, hablando de los líricos antologados por Castellet, explican:

(...) Martínez Sarrión fue, junto al lúcido y más disperso Vázquez Montalbán, quien proclamó más radicalmente la necesidad de un cuestionamiento general de la cultura, desde dentro mismo de un espíritu crítico y de un compromiso humanista tan vinculado a la coetánea difusión de las vanguardias históricas como al espíritu de revuelta del mayo francés. (Díaz de Castro y Del Olmo Iturriarte: web)

Tal cuestionamiento de la cultura adquiere su expresión más radical en *Pautas para conjurados*. En este libro, el sujeto poético, desencantado con el fracaso de los sueños revolucionarios del 68, liquida simbólicamente todo el sistema artístico de entonces; así pues, ahí Martínez Sarrión se vale de los procedimientos vanguardistas para desmontar incluso la vanguardia (Díaz de Castro y Del Olmo Iturriarte: web):

así
almacenadita bien prieta como estopa
como algodón cardado así con esos lacres

de esta loca manera le doy al pedernal
acercas tú la tea de ese tenor
con semejante insuperable gracia
de cualquier forma ves?
se está quemando toda la CULTURA. (Martínez Sarrión, 1981: 89)

Efectivamente, uno de los principales procedimientos vanguardistas que emplea Martínez Sarrión —y que conecta con la total libertad formal (Castellet, 2010: 41) de la que habló Castellet estudiando la generación de los Novísimos— es la desarticulación tipográfica. En ese sentido, es obligado referirse a la ausencia de puntuación y a la supresión de letras mayúsculas⁸² en muchos de los poemas sarrionianos, como el ya reproducido “el cine de los sábados”. En *Teatro de operaciones*, Martínez Sarrión suprime todas las mayúsculas, y el único signo de puntuación que no sacrifica es el interrogativo. En *Pautas para conjurados*, emplea las mayúsculas sólo en determinados poemas; y además, utiliza paréntesis y rayas. *Una tromba mortal para los balleneros* presenta algunos textos exentos de signos de puntuación, si bien es cierto que la normativa prevalece a lo largo de casi todo el libro. Los opúsculos *Ocho elegías con pie en versos antiguos* y *Canción triste para una parva de heterodoxos* ofrecen mayúsculas y signos de puntuación, pero se oponen al menos en un aspecto a la normativa, como recalcaré más tarde. Por último, los textos de *Muescas del tiempo oscuro* carecían originalmente de puntuación y de mayúsculas, pero el autor prescindió de aquella decisión generacional, más de cuarenta años después, con motivo de la publicación del poemario, como él mismo reconoció (Martínez Sarrión, 2010: 7). “No me parece adecuado revocar aquel impulso, pero todavía menos respetarlo, por algo que sonaría a mimesis epocal, en los poemas que componen *Muescas del tiempo oscuro*”, confesó al respecto Martínez Sarrión (2010: 7). Más allá de esa adaptación a la normativa, *Muescas del tiempo oscuro* y *Teatro de operaciones* comparten técnicas (*collage*, sincopación...), temática culturalista y ribetes de memorialismo:

Constantino Cavafis, Marco Agripa,
Don Álvaro y sus magias septentrionas,
Mario estropeando todo el veraneo,
la astillita de Ana, todo Julio
Verne y aquél (sic) faquir:

⁸² Estos recursos tienen su origen en el simbolista francés Mallarmé, y fueron explotados, en las primeras décadas del siglo pasado, por las vanguardias, como el movimiento ultraísta.

¡qué risa verlo
con una púa y un peine haciendo música,
y el conde Alarcos, qué retortijones! (Martínez Sarrión, 2010: 67)

De acuerdo con el teórico y poeta gallego Claudio Rodríguez Fer, cuando un autor contraviene de forma deliberada las normas ortográficas, generalmente busca subvertir esa orden establecida o hallar una determinada expresividad estilística (Rodríguez Fer, 1989: 90). Martínez Sarrión, al suprimir las mayúsculas⁸³, parece apelar a esa subversión. Así, Prieto de Paula (2003: 61) apuntó, analizando *Teatro de operaciones*, que este recurso es “(...) más importante por su condición de síntoma ajerárquico que por su rendimiento expresivo” (Prieto de Paula, 2003: 61).

La alteración de la puntuación normativa, según Rodríguez Fer (1989: 91), es un recurso que generalmente se emplea para dar mayor expresividad a un contenido cinético, subconsciente, alógico, etcétera. Pues bien, en el caso de Martínez Sarrión, la supresión de comas y puntos sugiere la expresión de lo cinético y, por extensión, de lo alógico. Recordemos que los Novísimos, como supo ver Castellet⁸⁴ (2010: 41-2), pretenden evitar el discurso lógico —y, en consecuencia, la expresión silogística—; de ese modo, la poesía de Martínez Sarrión (al igual que la de Gimferrer, Molina Foix y Panero) crea un “campo alógico” significativo⁸⁵. En el caso concreto de Martínez Sarrión se agudiza este aspecto, pues el vate albaceteño, como recalcó Castellet (2010: 34), se propuso revalorizar a los surrealistas, quienes precisamente “(...) propugnaron una revolución ‘alógica’ al preconizar el automatismo psíquico puro”. Es muy representativo de lo dicho el irracional poema “andré breton en trance”, incluido en *Teatro de operaciones*; cito un fragmento del mismo:

⁸³ Cuarenta y tres años después de la primera edición de *Teatro de operaciones*, Martínez Sarrión (2010: 7) escribió: “Hoy no sé si atribuir a afán provocador, en línea con las vanguardias poéticas del pasado, o a puro y simple gesto frívolo, mi decisión de prescindir de mayúsculas y de casi cualquier tipo de puntuación en mi primer libro de poemas”.

⁸⁴ Utilizando las mismas técnicas (sincopación, *collage*, escritura automática...) que Sarrión o Gimferrer, otros poetas novísimos (Vázquez Montalbán, Carnero...) crean una “ilógica razonada” (Castellet, 2010: 41-42).

⁸⁵ Talens (1981: 37), teórico y poeta andaluz, precisa al respecto: “La acumulación de imágenes, aparentemente inconexa, proviene (...) de la voluntad (...) de expresar el caos tal y como se vive. No hay, por tanto, trabajo sobre ‘asociaciones libres’, sino disgregación *consciente* de ‘asociaciones lógicas’, a la búsqueda de un conocimiento *sobre* el arte, ni *en* el arte, sino *desde* el arte. Es decir, de un conocimiento (que tiene que ver con la cuestión de la verdad) que la ciencia no puede producir ni capitalizar, y que se manifiesta en la capacidad para revelar una forma diferenciada de ver el mundo, de entenderlo, de vivirlo”.

un chorro de vitriolo en los ojos
y el maestro vería
tan pájaro adivino dormido en la ventana
las mejillas hundidas de gurdjieff
el teatro vacío donde seguramente dan fausto o berenice
y la alegría salvaje del grisú
como un murciélago por los altos plafones
entre los senos bien cumplidos de las matronas griegas
los sombreros de copa
y toda la adorable antigüedad (Martínez Sarrión, 2010: 40)

Al margen del “campo alógico”, en los poemas de *Teatro de operaciones* que versan sobre la infancia, la ausencia de puntuación (junto a otras transgresiones lingüísticas) cumple el objetivo de expresar cierta vaguedad, según Juan Carlos Gea:

En este pequeño retablo —que tiene más de un bufo teatro de guiñol que del Gran Teatro del Mundo— los niños sordos o lerdos, las niñas pícaras, las primeras comezons de la sexualidad, los primeros desastres amorosos, la magia del cine, están tratados en un estilo seco y sincopado, al que recursos como la falta de puntuación, una insólita simultaneidad de tiempos verbales en la misma unidad poética o la fragmentación de lo recordado proporcionan una apariencia de recuerdo vaporoso, de producto de un duermevela o de anécdota narrada con la falta de ilación con que lo haría el propio niño que en ello se conjura. Pero lo cierto es que esos recuerdos no son tales, puesto que están *ante* los extrañados ojos del poeta, ya adulto, en el mismo presente en que escribe. (Gea, 1994: 38)

Por su parte, Talens, refiriéndose a *Teatro de operaciones*, escribe:

La ausencia de puntuación, eliminando o, cuando menos, entorpeciendo los engarces lógicos de la sintaxis, impone una lectura donde la linealidad del discurso verbal, su estructura temporal, son sustituidas por la yuxtaposición y simultaneidad de la imagen plástica (...) (Talens, 1981: 25)

Además de contribuir a romper el discurso lógico, según Prieto de Paula (2003: 61), la ausencia de puntuación “(...) favorece una multiplicidad de sentidos y sella el canal de *un* significado lineal e indisputable”. El estudioso salmantino hizo esta observación refiriéndose a *Teatro de operaciones*, pero puede aplicarse también, desde luego, a todos aquellos versos de *Pautas para conjurados* que carecen de signos de puntuación.

En *Pautas para conjurados* y en *Una tromba mortal para los balleneros*, la subversión ortográfica también se manifiesta en el empleo de determinadas palabras y oraciones escritas completamente con mayúsculas: “se está quemando toda la CULTURA” (Martínez Sarrión, 1981: 89), “HA LLEGADO EL OTOÑO A NUEVA YORK” (Martínez Sarrión, 1981: 144). Yendo más lejos en esta propuesta, el metapoema que cierra *Una tromba mortal para los balleneros*, “La poesía es la más dilapidadora de las artes”, aparece escrito completamente con mayúsculas, y además prescinde de tildes⁸⁶:

¿QUE DECIR?

¿COMO?

¿CUANTO?

¿QUIEN EN ESTE SEGUNDO NO HA DICHO DEMASIADO

CONSIDERANDO SOLO EL COSTO DEL PAPEL? (Martínez Sarrión, 1981: 184)

Realmente, la alteración de la ortografía está presente en todo el primer segmento sarrioniano: incluso las dos obras escritas íntegramente con signos de puntuación (*Ocho elegías con pie en versos antiguos* y *Canción triste para una parva de heterodoxos*) presentan alteraciones normativas. En ambos casos, el poeta cambia algunas minúsculas por mayúsculas. Pondré como ejemplo de esta transgresión tipográfica el inicio del primer texto de *Ocho elegías con pie en versos antiguos*, que podría interpretarse desde un punto de vista metapoético:

A estas alturas, vida mía,

sólo se trata ya de correcciones:

Tálamo oscuro: Mudas ventanas: Violines enfundados. Sólo ya

de correcciones: Minucias: Dos centímetros más y el dobladillo

puede servir de cuerda estrangulante. (...) (Martínez Sarrión, 1981: 131)

Siguiendo con el nivel gráfico, la libertad formal novísima también se refleja en Martínez Sarrión a la hora de disponer espacialmente los versos. Así, en todos los poemarios del joven Martínez Sarrión —con la excepción de *Ocho elegías con pie en*

⁸⁶ En aquella época, por comodidad tipográfica, era habitual prescindir de las tildes en letras mayúsculas, aunque la Real Academia Española nunca ha amparado la práctica. Conviene señalar que en la versión actualizada del citado poema, incluida en la antología *Última fe* (2003: 216), aparecen incorporadas las tildes correspondientes.

De forma paralela a la deconstrucción tipográfica, Martínez Sarrión utiliza otro procedimiento generacional que, según el antólogo Castellet (2010: 41-42), también rompe —como la sincopación— con el discurso lógico. Me refiero al *collage*, recurso adaptado de la pintura a la poesía que consiste en acumular diversos temas y estilos:

mil barcos de basora cargados con especias
techos de muérdago *happy*
christmas vigiliass
esperando los besos imposibles (Martínez Sarrión, 1981: 107)

Los comentados recursos heredados de la vanguardia (falta de puntuación, *collage*...), que adquieren el cariz más radical en *Pautas para conjurados*, desarticulan el texto y sacrifican el logocentrismo (Prieto de Paula, 2003: 69).

Además, según Prieto de Paula (2003: 45-46), también es culpable del desmembramiento discursivo “(...) el amasijo de registros ajenos: estándar, burocrático, eclesiástico o periodístico, sin contar las continuas incursiones en el código *media culture*”. El poeta y ensayista pacense Méndez Rubio (1998: web), a quien remite Prieto de Paula, ilustra diáfanoamente cada registro o código empleado por Sarrión. Repasaré algunos de los ejemplos aportados por Méndez Rubio. El habla común subyace tras versos como éste: “su personalidad que vaya usted a saber” (Martínez Sarrión, 1981: 101). El registro burocrático es visible, por ejemplo, en los siguientes versos: “la apelación / es denegada” (Martínez Sarrión, 2010: 43). El registro eclesiástico se percibe nítidamente aquí:

Laudeatur
Genuflexio
Asperges tui
Por todos *libéranos*
Domine de norte aetarnam (Martínez Sarrión, 1981: 156)

Para revelar el registro periodístico, Méndez Rubio escoge estos versos: “El aire saqueado, la huida de los WASP hasta lejanas cotas / abrieron la ofensiva. (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 144). Y, por último, el autor extremeño aporta diversas referencias —aisladas de las frases correspondientes, aunque algunas de ellas contengan

signos de puntuación— al “código *media culture*”⁸⁹; destacaré el concepto musical *country songs*⁹⁰, extraído de la siguiente frase sarrioniana: “Se condensaba tu minúsculo aliento / en grises nubecillas, oh esbelta, rabiosísima, / sensitiva a los aires *country songs*” (Martínez Sarrión, 1981: 142).

Así, como afirma Méndez Rubio (1998: web), el discurso poético del Sarrión novísimo se entrecruza con diferentes registros lingüísticos; y esta práctica, “(...) de forma plurilógica, logra hacer de la intertextualidad y de la cita un principio constructivo/deconstructivo radical”. En ese sentido, el teórico extremeño explica:

Como sucede en Pound o en Faulkner, la articulación dialógica, plural, de un lenguaje con otros le hace perder su voluntad mítica poniendo en cuestión las premisas de unicidad y totalidad que le son inherentes en la escritura clásica. (...) Concebir el espacio textual como lugar para la circulación no jerárquica de lenguajes implicaría posiciones que buscan enfrentarse a la táctica lingüística institucionalizada en las sociedades desarrolladas, donde la condición homogeneizante del idioma nacional y la cultura masiva enmascara las potencialidades de distintas formas de conflicto sígnico, es decir, social. (Méndez Rubio, 1998: web)

En consonancia con la libertad formal y con la raíz culturalista novísima, en Martínez Sarrión la impregnación de técnicas (no sólo de motivos) de la canción, así como del cine de la *Nouvelle vague*⁹¹, también potencia la fragmentación discursiva (Prieto de Paula, 2003: 45). Por un lado, el poema “Ronda de las horas” (*Muestras del tiempo oscuro*) se acerca a las canciones populares, debido a sus continuos paralelismos y anáforas, así como al empleo de la rima⁹²:

A la una
canta la mula.
A las dos
y a las tres...
¡Oh perdón! Me pasé.
A las dos

⁸⁹ En inglés, “cultura mediática”.

⁹⁰ En inglés, “canciones de *country*”. El *country* es un género de música popular que surgió en la segunda década del siglo pasado. Tiene su origen en las zonas rurales del sur de Estados Unidos y en las marítimas de Canadá y Australia.

⁹¹ Renovadora corriente cinematográfica surgida en Francia a finales de los 50.

⁹² “Ritmo de canción infantil en las meriendas eternas a la puerta de casa (...) pero requiebro con adulta retranca, asonancia vestida de provocación (...)”, escribe Valero (2010: 124), filóloga y poetisa madrileña, refiriéndose al citado poema.

¿quién sabe qué canta a las dos?
¿El ratón?
¿El burgués? (Martínez Sarrión, 2010: 69)

Por otro lado, en los siguientes versos, se evidencia la cinética yuxtaposición de conceptos, recurso que recuerda, más que a la plasticidad, al modo vertiginoso en que Godard (uno de los grandes exponentes de la *Nouvelle vague*) encadenaba planos, por vía del montaje, cuando pretendía transmitir momentos extáticos: “hombre mirando desde un faro / dentelladas sirenas un galeón el ancla” (Martínez Sarrión, 2010: 19). Métricamente, el montaje encadenado de planos cortos parece dejar su influjo a través de los encabalgamientos; fijémonos en el primero y en el sexto de estos versos:

la pizpireta que se está
bajando las bragas
se pone de puntillas
mira a la galería
con aquellos ojazos virgen santa
y aquel reír el vino
estuvo luego haciendo de las suyas
hasta que ya no pude contenerme y se lo dije
no a ella
a mis amigos
y estuve enamorado como un mes (Martínez Sarrión, 2010: 23)

3.3.2.2. Etapa de madurez

Como ya hemos dicho de acuerdo con Prieto de Paula, el punto de inflexión en la obra sarrioniana se produce aproximadamente en 1980; así pues, la segunda etapa poética se inicia a partir de la publicación del libro homónimo incluido en *El centro inaccesible* (1981), recopilación de la que hasta ese momento era su obra completa, que llega precisamente hasta el 80. Desde entonces, la palabra sarrioniana adquiere un carácter más heterónimo al ceder “(...) parte de su protagonismo al mundo al que alude”, escribe Prieto de Paula (2003: 41).

Conviene recordar que el cambio de estética sarrioniana ya fue anunciado por Talens (1981: 33-6) en el prólogo de *El centro inaccesible*; así, el teórico y poeta gaditano habla del “(...) descubrimiento de otro lugar, hecho de pequeñas cosas, de

cotidianeidad, de vulgaridad, no tan *ficticiamente* jubiloso, pero más *real*” (Talens, 1981: 33). Veintidós años más tarde del prólogo de Talens, y tras haber publicado Martínez Sarrión cinco poemarios más, Prieto de Paula (2003: 83) confirma que, a partir de *El centro inaccesible*, se produce una “inflexión hacia lo íntimo”, peculiaridad de la que dan cuenta estos versos del citado libro:

Y en la tranquila tarde de este día de mayo
cruzas serenamente por tu sueño y yo velo,
mientras pasan los lentos veleros de la música,
tu tos de fumadora y tu jersey grandón. (Martínez Sarrión, 1981: 196)

Tras la citada inflexión hacia la intimidad producida al albor de los 80, el trayecto poético de Martínez Sarrión se desliga, pues, de los motivos netamente generacionales, inaugurando un camino poético personal (Prieto de Paula, 2003: 87).

Desde entonces, la obra sarrioniana sigue esa misma senda, en la que el culturalismo se repliega (Prieto de Paula, 2003: 36). Como consecuencia, la experiencia vital se muestra abiertamente; así, Díaz de Castro y del Olmo Iturriarte (web), escribiendo sobre *Ejercicio de Rilke*, comentan que este libro “(...) reafirma la opción madura de Martínez Sarrión en la dirección de un mayor y cada vez más hondo entrañamiento de la escritura en el vivir, con todo lo que ello tiene de integración personalísima en la tradición de la *poesía de la experiencia*”. Es por eso que el creador albaceteño incide en *topoi* clásicos como el *carpe diem* (“aprovecha el momento”) o el *tempus fugit* (“el tiempo se escapa”)⁹³. Sirva como ejemplo este poema de *Horizonte desde la rada*, titulado significativamente “Carpe Diem”:

Qué dispendioso pulular de nombres,
de ateridas esperas mientras la madrugada
difuminaba taxis en una sucia niebla.
Qué lástima de tiempo barajando

⁹³ El poeta, crítico y antólogo Luis Antonio de Villena, apoyándose en Highet (1954), define la tradición clásica de este modo: “(...) la pervivencia histórica de temas, actitudes y modos de los escritores grecolatinos a través de las literaturas occidentales, desde la Edad Media hasta ahora mismo” (De Villena, 1992: 5). Refiriéndose a la tradición clásica puramente lírica, De Villena (1992: 5) considera que la concepción humanista del poema vertebrada a los principales autores grecolatinos: “Un texto que —rico y fiel a las reglas de la retórica— mezcla vida y mitología, saber y experiencia, y se demora y varía en los temas de amor desdichado o ardiente, la melancolía del paso del tiempo, el regusto íntimo del retiro del mundo, la celebración de los amigos, el paisaje o el bienestar de un vivir que —pese a las sombras del Hades— se quiere hedonista siempre”. Véase, también, el estudio de Sáenz de Zaitegui (2006) sobre la asimilación de los grandes tópicos de Horacio (*aurea mediocritas*, *locus amoenus* y *carpe diem*), por parte del creador manchego, en el poemario *Poeta en Diwan*.

naipes ya de textura ala de mosca
cuando el sol meridiano, más de un punto granado,
no sabe de demoras, admite alistamientos
sin requisito alguno,
por ahogado de sombra que llegue el aspirante,
para entregar a cambio manos como paneles,
ríos de campanillas, zureos de palomas,
terco mundo presente,
que fulgura y se esfuma tan tranquilo,
negándose de plano —y con cuánto derecho—
al deshonesto oficio de pañuelo de lágrimas. (Martínez Sarrión, 1997: 41)

En esta segunda etapa sarrioniana también es apreciable la progresiva influencia de otra gran tradición poética: la oriental, concretada en el gusto por la contemplación de la naturaleza, en la “deflación retórica” (Prieto de Paula, 2003: 87) y, desde luego, en la búsqueda de la brevedad, como demuestra el poema “Vaivén”, compuesto sólo por cuatro versos:

Establece su trino el ruiseñor
y a la rosa desea enamorar.
¿Ignora que el milagro de su canto
tiene su origen en la rosa misma? (Martínez Sarrión, 2004: 111)

En sintonía con esa tradición oriental, merece la pena señalar que Martínez Sarrión ha cultivado el *haiku*⁹⁴; verbigracia:

Mar ya entre sombras.
Al remate de cañas de pescar
hay tres luciérnagas. (Martínez Sarrión, 1999: 39).

La búsqueda de la concisión determina que el centro de gravedad se desplace “hacia lo decible”, como apuntó Talens (1981: 35) al hablar de los nuevos poemas que entraron en *El centro inaccesible*, algo que Prieto de Paula (2003: 76) extiende a todo la segunda etapa sarrioniana. En ese sentido, escribe el crítico salmantino: “Los indicios cada vez más claros de creación escueta y económica han de explicarse por un afán de abrir

⁹⁴ Composición poética de origen japonés; caracterizada por una radical concisión, en su forma original consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, respectivamente.

huecos para que el silencio se instale y crezca en él un decir nuevo, ese que sólo puede ser percibido cuando ha remitido la algarabía de la retórica” (Prieto de Paula, 2003: 50).

A la tendencia hacia lo discursivo también contribuye, por supuesto, la utilización de signos de puntuación y el uso correcto de mayúsculas y minúsculas; todo ello se traduce en el engarce sintáctico y semántico. Efectivamente, también es culpable de la citada tendencia el carácter mayormente lingüístico de los procedimientos estilísticos empleados, en detrimento de los componentes visuales, bastante presentes —como hemos visto— en la primera etapa sarrioniana.

En esta etapa de madurez, los registros utilizados habitualmente —el culto y el coloquial—, al no ser ajenos a la lírica (en oposición a lo que ocurría frecuentemente en la primera etapa), también facilitan la claridad discursiva. El registro coloquial se vislumbra en este fragmento de un poema de *Farol de Saturno*:

Rematas la faena si le pones
un cero patatero
a palabras absurdas cual solidaridad,
cual compasión, o sindicato o huelga. (Martínez Sarrión, 2011: 41)

El registro culto envuelve, por ejemplo, estos versos de *Cordura*, pertenecientes a un poema dedicado a su amigo el novelista Javier Marías:

Colocaron emplastos, usaron sinapismos
entre la piel sudada, ya violácea,
y las manos solícitas y ásperas de la fórmula,
a fin de dejar franco todo desfiladero,
acechado en lo alto por los cuervos. (Martínez Sarrión, 1999: 93)

En esta segunda etapa, existe un poemario que se aleja, en su conjunto, de la vocación discursiva predominante: *Cantil* (1995). Estamos ante un poema-libro radicalmente culturalista y hermético basado en *La isla de los muertos*, el emblemático cuadro de Böcklin⁹⁵: “Madrugaría el enigma en intrincados bosques / y grutas más allá de toda exploración / que no se resolviera en un festín de aullidos” (Martínez Sarrión, 1995: 17). Según Prieto de Paula,

⁹⁵ Gran exponente de la pintura del Simbolismo.

Cantil es el libro más críptico del autor, quien lo ha concebido como un ejercicio de virtuosismo culterano, donde la seriedad de algunos de sus motivos es del todo compatible con el propósito ingenioso y la gratuidad lúdica, no lejos del espíritu imperante en los cenáculos, justas y academias literarias del Barroco. (Prieto de Paula, 2003: 102)

Cuando Prieto de Paula comentó las particularidades de la segunda etapa en la trayectoria sarrioniana, el vate manchego aún no había publicado *Poeta en Diwan* (2004) y *Farol de Saturno* (2011). Claro que el crítico de “Babelia” (suplemento cultural de *El País*) tuvo ocasión de criticar el primero de los poemarios citados. Pues bien, los rasgos que Prieto de Paula (2005: web) halló en ese libro —diálogo con poemas de varias tradiciones, gran depuración lingüística...— se ajustan claramente a la etapa postnovísima de Martínez Sarrión.

Tengo para mí que la última publicación poética del escritor albaceteño, *Farol de Saturno*, también pertenecería a la estética inaugurada en 1981, porque sus mimbres son, en buena medida, clásicos: como sintetiza Mainer (2012: web), la primera parte de la obra está compuesta por sátiras morales, y la segunda da cabida a motivos humildes, campesinos..., así como a recuerdos que remiten a la infancia.

3.3.2.3. Identidad estética: pacto entre modernidad y tradición

Pese a trazar la inevitable división estilística en la obra sarrioniana, Prieto de Paula (2003: 50) indica que la tendencia a la “decibilidad” —nexo de la segunda etapa— debe ser matizada: “La evolución se produce desde el desquiciamiento hasta la sarta lógica, correosa en su armazón sintáctica, semánticamente prieta hasta la compacidad y resistente a los asedios de la interpretación”. Así pues, Prieto de Paula (2003: 20) sostiene —en consonancia con Gea (1994: 30)— que la entidad estética del poeta estudiado surge como consecuencia de un pacto entre modernidad y tradición⁹⁶, explicando: “Un puente enlaza el extremo de una idea lingüística de la poesía con el

⁹⁶ El lenguaje vanguardista de los Novísimos es de modernidad, pues incorpora —algo absolutamente novedoso por aquel entonces— elementos tomados de los medios de comunicación de masas, además de revalorizar elementos considerados no poéticos por la tradición (véase el subapartado 3.2). Pero conviene recordar que cuando los autores novísimos se iniciaron en la poesía, en España ya existía una “*tradición de vanguardia*”, como apuntó Gea (1994: 30-1): no hay más que pensar en la Generación del 27, en el grupo Cántico y en el Postismo (véanse los puntos 3.1.2 y 3.1.3). Por tanto, aunque Prieto de Paula no profundizó en el término, al hablar de la “tradición” presente en la obra sarrioniana me refiero no sólo a los rasgos socialrealistas y clasicistas, sino también al influjo de las corrientes de vanguardia previas a generación de los Novísimos.

otro extremo, ese que vuelve los ojos a la vida aunque sin abandonar los viejos amores y la proclividad a los chisporroteos vanguardistas” (Prieto de Paula, 2003: 50). Efectivamente, uno de esos polos —modernidad y tradición— aparece con más intensidad que otro según las etapas (Prieto de Paula, 2003: 20): por ende, hay una serie de rasgos inherentes a toda la trayectoria del autor de *Cordura*.

Comenzaré apuntando los rasgos de modernidad. El culturalismo generacional, aunque se reduce en la segunda etapa, no termina de replegarse completamente (Prieto de Paula, 2003: 36): en las obras postnovísimas del albaceteño sigue habiendo, aunque de forma menos intensa, referencias y tributos a artistas. Esos homenajeados son, con mayor frecuencia, ibéricos, con lo que el exotismo generacional se reduce considerablemente:

Has envidiado, a veces (tienes que confesártelo),
no alcanzar estatura de poeta floral
—Góngora, Federico, Pablo García Baena—,
enjoyado, inconsútil, en volandas, lujoso
con esa aura de danza hipnotizante
que desborda fragancia de jazmín y albahaca
y estremece los ánimos y en lágrimas aflora
cuando, nocturnas, cruzan Vírgenes desoladas
en los ritos, no menos paganos que católicos,
de las viejas y sabias procesiones del Sur. (Martínez Sarrión, 1999: 29)

Claro que el cosmopolitismo “novísimo”, como apunta Prieto de Paula (2003: 20), no deja de estar presente en la etapa segunda, aunque pierda presencia:

Mi pluma más cara, una Watermans
de punto muy suave; un cacharro
de fina cerámica, hecho en Cadaqués,
que guarda mis lápices (...) (Martínez Sarrión, 2004: 83)

De igual modo, el lenguaje vanguardista —consustancial a la generación de los Novísimos— continuará teniendo cabida en la etapa de madurez sarrioniana, aunque ya no sea el imperante; así, en estos años hay poemas trufados de irracionalismo surrealista, como “Sonajeros con trampa” (Martínez Sarrión, 1997: 57-60), dedicado al vate postista Gabino-Alejandro Carriedo, del cual extraigo este cuarteto:

Lesiones en el fondo de la copa,
mohos y salmueras.
Travesía de la salsa mahonesa
con sus pollos pera. (Martínez Sarrión, 1997: 59)

Cantil, como hemos visto, es un libro eminentemente culturalista, si bien su culturalismo difiere del practicado por Martínez Sarrión y sus compañeros de generación a finales de los 60 (Prieto de Paula, 2003: 36). En el mencionado poemario, el hermetismo se consigue a través de una dicción y de una imaginaria fundamentalmente barroca, no a través del irracional surrealismo empleado por el albaceteño en su primera época.

Volviendo a los rasgos eminentemente generacionales, cabe destacar que el Martínez Sarrión maduro no renuncia a la disposición espacial del verso —heredada, como ya he dicho, de las vanguardias y, por extensión, de Mallarmé—, aunque este procedimiento no es habitual en el segundo segmento:

La experiencia tiene un nombre:
vaciedad.
Otra vez los grumos rancios, los terrones
que, salinos, impidieron las cosechas. (Martínez Sarrión, 1981: 213)

Otro rasgo culturalista, la reflexión sobre la escritura poética o metapoesía⁹⁷, no sólo es eliminado en la segunda etapa sarrioniana, sino que comienza a tener más presencia⁹⁸. Pero en esta etapa las reflexiones de carácter teórico tienen mayor claridad discursiva:

Que en este arte del verso
la primacía de la emoción es norma,
siendo el entendimiento un añadido
bueno para que ingrese el vate en Academia,
como en convento o arma
los viejos segundones. (Martínez Sarrión, 1999: 25)

Sintetizaré ahora algunos rasgos tradicionales presentes a lo largo de la trayectoria de Martínez Sarrión. Matiza Prieto de Paula (2003: 20) que la tradición, en el autor de *El*

⁹⁷ “La lógica moderna ha establecido una distinción entre dos niveles de lenguaje, el *lenguaje-objeto*, que habla de objetos, y el *metalenguaje*, que habla del lenguaje mismo” (Jakobson, 1981: 357).

⁹⁸ Prieto de Paula (2003: 46) recuerda que Martínez Sarrión, en su primera etapa, al contrario que la mayor parte de sus compañeros de generación, no se prodigó en la metapoesía.

centro inaccesible, hay que entenderla en un ámbito general, no exclusivamente en el literario, y es cierto. En el primero de los ámbitos es justo referirse, por ejemplo, al “casticismo semiagrario” de la infancia manchega del poeta, “(...) correspondiente al universo tópico propio y caricaturizable de la España profunda” (Prieto de Paula, 2003: 20). Esa infancia planea sobre el segmento generacional⁹⁹ y sigue recorriendo su obra de madurez: un ejemplo muy ilustrador es el desacralizado texto “1946: escuela pública”, de *Poeta en Diwan*:

Todo era gris y desconchado,
rencoroso y atroz. Las criaturas
maduraban muy pronto en lo peor:
el capricho, el sadismo, los instintos
cainitas. (...) (Martínez Sarrión, 2004: 27)

En el ámbito exclusivamente literario, conviene repetir que ya en sus primeros libros el vate manchego mostraba, a partir de los procedimientos vanguardistas, su preocupación por la realidad social (algo que lo distanciaba de la mayor parte de los Novísimos, con la excepción de Vázquez Montalbán). En ese sentido, escribe Prieto de Paula:

Aunque Martínez Sarrión no compuso poesía social de talante objetivista y lenguaje instrumental, el compromiso afectivo con ella es una constante en su obra. En “Ritual de los apocalípticos”¹⁰⁰, de *Pautas para conjurados*, ironiza sobre la compatibilización de la experimentación vanguardista y la vocación contestataria de carácter sociopolítico: “sorprender a las muchedumbres ejecutando cabriolas verbales en fechas muy señaladas (en rojo)”. (Prieto de Paula, 2003: 24)

Por tanto, temáticamente, el joven Martínez Sarrión no se oponía de forma radical a la tradición de los 50, aunque en su obra prevaleciera la cultura sobre la realidad. Ya en su segunda etapa, el albaceteño se referirá a la realidad social con más frecuencia y de un modo más directo; sirvan como ejemplo estos versos pertenecientes a *Farol de Saturno*:

En manchegos tablares de hortalizas,
como hoy a palestinos los sionistas,

⁹⁹ Véase la primera de las tres partes de *Teatro de operaciones* (Martínez Sarrión, 2010: 15-28) o el poema “En 1946, mientras Thomas Mann era operado de una infiltración en el lóbulo inferior derecho de un pulmón, el poeta, ¿con un babero a rayas?, iba en compañía de su hermana a comprar leche al atardecer en una ciudad española de provincias” (Martínez Sarrión, 1981: 149-151), de *Una tromba mortal para los balleneros*.

¹⁰⁰ MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1981): *El centro inaccesible*. Madrid, Hiperión, pp. 94-5.

y con la misma, miserable saña,
uno tiene matados
muchos de esos benditos coleópteros. (Martínez Sarrión, 2011: 65)

Incluso, formalmente, Martínez Sarrión debe ciertos rasgos a la generación del 50. Algunos de estos rasgos —mantenidos a lo largo de toda su trayectoria— son las ya comentadas expresiones coloquiales, la cotidianeidad, la vocación prosaísta o la desconfianza del lirismo más elemental (Prieto de Paula, 2003: 40-41):

Los demás tienen prisas y negocios
y tratan de llegar pronto a una cita
para que esta demencia continúe.
Yo no te tengo más que a ti. (Martínez Sarrión, 1981: 202)

Otra de las constantes sarrionianas, el humor, liga al albaceteño con ciertos poetas del 50 (Valente, Gil de Biedma, Ángel González...), con la vanguardista corriente del Postismo, con Gómez de la Serna, con el Barroco y, por extensión, con la tradición epigramática grecolatina. Como explica Gea (1994: 26), en la obra de Sarrión el humor —irónico, absurdo, castizo, negro...— es esencial y funciona como un elemento “blasfematorio”, es decir, de transgresión:

Nada agobia más a Martínez Sarrión que la profusión de “damascos y telarañas”, y nada es mejor para evitar la proliferación de unos y otras que cierta disposición a buscar pelea, a desconocer modales, jerarquías o respetos, o a propinar algún sopapo con la propia poesía en mano. (Gea, 1994: 27)

No en vano, varios de los poemas sarrionianos pueden considerarse epigramas, es decir, composiciones caracterizadas por su brevedad y por su ingenio festivo o —como suele ocurrir en el caso del autor manchego— satírico. Sirva como ejemplo la poesía “Infinitamente mejor Juvenal¹⁰¹ diría”:

No sé,
ni creo que llegue a comprobar jamás,
cómo andaría mi pulso en tareas de gobierno.
El tuyo anda más bien flojo en otras artes:

¹⁰¹ Poeta de la Antigua Roma, uno de los grandes maestros de la sátira. Esta composición poética tiene su origen, como el epigrama, en la Antigua Grecia.

tus desabridos plagios de Cavafis

son simple bosta para estercolar. (Martínez Sarrión, 1986: 51)

Como puntualiza Prieto de Paula (2003: 41), si bien es cierto que en la primera etapa de Martínez Sarrión la palabra creadora es, en gran medida, autónoma, el vate no da la espalda al referente extrapoético, aunque éste aparezca descoyuntado por mor de los procedimientos vanguardistas. Y en la etapa segunda sarrioniana —prosigue el crítico salmantino—, cuando el poeta cede parte de su protagonismo a la realidad externa aludida, no sacrifica la exigencia lingüística, al contrario de lo que pudiera suponerse (Prieto de Paula, 2003: 41). En puridad, como también indicó Prieto de Paula (2003: 77), los poemas del albaceteño pocas veces son obvios en su interpretación y significado.

3.4. La metáfora cotidiana de Martínez Sarrión

La metáfora cotidiana es una herramienta fundamental del lenguaje poético sarrioniano, ya que, como la modalidad poética, sirve para transmitir ideas. Cuando usa esta modalidad, el creador manchego establece, entre diversos campos semánticos, relaciones fijadas socialmente. En ese sentido, recordemos¹⁰² que la metáfora cotidiana, según los lingüistas cognitivos Lakoff y Johnson (2009: 56), dimana de nuestra experiencia física y cultural, siendo deudora, por ende, de una fortísima convencionalización.

Como también explicaron los mismos autores, nuestro sistema conceptual ordinario es, en gran medida, de naturaleza metafórica (Lakoff y Johnson, 2009: 42). En consecuencia, las metáforas cotidianas no sólo impregnan nuestro lenguaje, sino también nuestro pensamiento y nuestras acciones (Lakoff y Johnson, 2009: 39). Un individuo, al expresar que “El tiempo es **dinero**”, que “Una discusión es una **guerra**” o que “El amor es **magia**”, actúa de acuerdo a cómo se conciben esos conceptos (el tiempo, una discusión, el amor) en la sociedad occidental. Lo mismo sucede cuando el sujeto poético de Martínez Sarrión enuncia esas metáforas.

En el presente subapartado, localizaré y agruparé las metáforas cotidianas más representativas de la poesía de Antonio Martínez Sarrión. Para ello, me basaré en los

¹⁰² Véase el punto 2.3.1.

tipos de estructuras conceptuales metafóricas, y en los correspondientes *temas*, que presentaron Lakoff y Johnson (2009).

3.4.1. La metáfora “orientacional”

Como ya sabemos¹⁰³, las metáforas “orientacionales” organizan un sistema global de conceptos con relación a otro sistema. La mayoría de estas metáforas están relacionadas con nuestra orientación espacial y dimanar de nuestra constitución física (Lakoff y Johnson, 2009: 50).

Comencemos penetrando en el ya citado *tema* “LO BUENO ES **ARRIBA**; LO MALO ES **ABAJO**” (Lakoff y Johnson, 2009: 53). Recordemos que las bases físicas para el bienestar personal —control, salud, felicidad, vida...— son todas **arriba** (Lakoff y Johnson, 2009: 53). Es por eso que decimos habitualmente frases como éstas: “Desde que Ana me dejó, voy cuesta **abajo**”, “El rendimiento de ese futbolista es muy **alto**”... Pues bien, el citado *topos* está presente en la obra de Martínez Sarrión, como demuestran estos versos:

“Remar contra corriente es bien ardua tarea
cuando masas ignaras sin uso de razón
conminan a acatar decisiones de un **bajo**
poder que no tolera el errar sosegado
entre los arbotantes de un cuarteto de Haydn
trivializado en cintas de cassette
buenas para anestesia de dentista. (Martínez Sarrión, 1986: 48)

También es visible el *tema* en este otro fragmento sarrioniano:

(...) yo quiero
yo quiero locamente
—techos artesonados luz verde de tulipas—
salir vestido de payaso al ring
alzarme con el triunfo resistir por lo menos
hasta el séptimo asalto (Martínez Sarrión, 1981: 105)

“LO CONSCIENTE ES **ARRIBA**; LO INCONSCIENTE ES **ABAJO**” (Lakoff y Johnson, 2009: 51) es otro significativo *topos* “orientacional”. Tal metáfora tiene, como

¹⁰³ Véase el punto 2.3.1.2.1.

ya he adelantado de acuerdo con Lakoff y Johnson (2009: 51), una base física, pues los hombres (y la mayoría de los mamíferos) dormimos echados. Variaciones del citado *tema* serían las siguientes: “Ya estoy *levantado*. (...) *Cayó* dormido” (Lakoff y Johnson, 2009: 51). También en la poesía sarrioniana detectamos expresiones de la misma *familia*; verbigracia: “Pocas horas después, sol poniente, ropa de hilo, panamá blanco, ventiladores, habrá que **hundirse** una vez más en la sangrienta noche que comienza, para el nuevo estallido, la vaina, la ansiada locura interminable” (Martínez Sarrión, 1981: 226).

Otro *tema* “orientacional” es “UN STATUS ELEVADO ES **ARRIBA**; UN STATUS BAJO ES **ABAJO**” (Lakoff y Johnson, 2009: 53). Esta metáfora tendría bases sociales y físicas, pues, tal y como sostienen Lakoff y Johnson (2009: 53), “(...) el status está relacionado con el poder (social), y el poder (físico) es arriba”. Así, decimos a menudo variaciones como éstas: “Tiene una *elevada* posición. Subirá hasta *lo más alto*” (Lakoff y Johnson, 2009: 53). En la poesía de Martínez Sarrión, se refleja claramente el citado *topoi*. Pensemos, por ejemplo, en su poema “Arqueo navideño 1998”, que arranca de este modo:

¿Cuánto,
antes y luego de las dulces fiestas
—que no es intención de uno alterar digestiones
ni pulsos que belén o árbol adornan—,
vale un niñín inglés o americano?

Mucho, en divisas fuertes.
Mucho, de clase media para **arriba**. (Martínez Sarrión, 1999: 99)

En este otro fragmento sarrioniano, también se hace visible el mismo *tema* refiriéndose a la importancia que tienen ciertos vates y místicos:

Gramática y no-hacer libran sordo combate
en el mundo budista
y el resultado podría cifrarse
en un Silencio resuelto en Vacío
(o viceversa),
en algo que comenzaron los más **altos** poetas
y los **mayores** místicos,

y resulta del todo imposible nombrar,
pues sería negarlo o reducirlo. (Martínez Sarrión, 2011: 33)

He aquí otro *topos* “orientacional” recogido por Lakoff y Johnson (2009: 51): “FELIZ ES **ARRIBA**; TRISTE ES **ABAJO**”. La base de esta metáfora es física: una postura inclinada se asocia con la depresión, con la melancolía, con la apatía..., mientras que una postura erguida acompaña al optimismo (Lakoff y Johnson, 2009: 51). Así, decimos a diario expresiones como éstas: “Eso me *levantó* el ánimo. (...) *Caí* en una depresión” (Lakoff y Johnson, 2009: 51). La mencionada *familia* es apreciable en la poesía del autor de *El centro inaccesible*; verbigracia: “Me duele la **manija del** ombligo / y voy **de cabeza**” (Martínez Sarrión, 1997: 60). En este fragmento del vate manchego, también percibimos una expresión del mismo *tema*:

Desde esta plataforma de cenizas,
ya que has tocado **fondo**,
devuelve al menos algo de lo recolectado
que no quemara el negro cornezuelo (...) (Martínez Sarrión, 1981: 204)

Otro *topos* “orientacional” estudiado por Lakoff y Johnson (2009: 52) es “MÁS ES **ARRIBA**; MENOS ES **ABAJO**”. Los autores de *Metáforas de la vida cotidiana* dicen acerca de la base física de este tropo: “(...) si se añade una cantidad mayor de una sustancia o de un objeto físico a un recipiente o pila, se eleva el nivel” (Lakoff y Johnson, 2009: 52). Estos ejemplos son muy representativos: “Mis ingresos *se elevaron* el año pasado. La actividad artística en este estado *decayó* el año pasado” (Lakoff y Johnson, 2009: 52). En la poesía de Sarrión, hallamos metáforas derivadas de este *tema*, como la contenida en este fragmento:

Se sabe hace ya tiempo:
en quienes dan trabajo,
puntúan **alto** términos
como agresividad, tesón,
disponibilidad fuera de horario,
buen rasurado, polos de Lacoste
y, en cualquier trance, positividad. (Martínez Sarrión, 2011: 41)

He aquí otra metáfora sarrioniana derivada de la misma *familia*:

(...) Acabas la noche ¡oh loca de ojos húmedos!

en imposibles barras de bares periféricos
pidiendo con voz ronca una copa no más la última copa
de espesa menta y una mirada amable
que borre tanta llaga, tanta
bajada a los infiernos, deseados, lo sabes,
desde los días dorados de Palm Beach. (Martínez Sarrión, 1981: 152)

Otro *tema* orientacional es “LO RACIONAL ES **ARRIBA**; LO EMOCIONAL ES **ABAJO**” (Lakoff y Johnson, 2009: 54). En una sociedad donde esté especialmente arraigado el arte, el factor emocional probablemente esté por encima del racional, con lo que una persona, en un acto protocolario, no estará obligada a contener los sentimientos. El *topos* metafórico, en ese supuesto, sería “Lo emocional es **arriba**”. En cambio, en nuestra cultura, donde el protocolo obliga a contener en público los sentimientos, actuamos de acuerdo al *tema* que recogieron Lakoff y Johnson —“Lo racional es **arriba**”—, y empleamos continuamente expresiones como éstas: “La discusión *cayó* en un nivel emocional, pero la *levanté* otra vez al *plano racional*. (...) No pudo *sobreponerse* a sus *emociones*” (Lakoff y Johnson, 2009: 54). Las bases del *topos* son, según Lakoff y Johnson, físicas y culturales:

(...) en nuestra cultura, la gente considera que tiene control sobre los animales, las plantas y su medio físico, y lo que coloca al hombre por encima de los animales y le da control sobre ellos es su capacidad exclusiva de razonar. *El control es arriba*, así, proporciona una base para (la metáfora) el *hombre es arriba*, y, en consecuencia, para (la metáfora) *lo racional es arriba*. (Lakoff y Johnson, 2009: 54)

Fijémonos en este poema de Martínez Sarrión, titulado “Como en Hamelín”:

¿Qué especie de canción,
rara al oído más ducho,
ni popular ni clásica,
ni aleatoria, ni étnica,
sería la que al ebrio y al que andaba
todavía en ayunas y con sueño,
puso a danzar unánimes
y gráciles,
con una sincronía de coristas,
hasta **caer exhaustos**, pero sabios

de un saber sin palabras? (Martínez Sarrión, 2003: 147)

Se diría que en el poema, los protagonistas, entregados a la canción, no pueden sobreponerse a sus emociones.

Estos otros versos de Sarrión, referidos al infusorio, también ejemplifican el *topos* “Lo racional es **arriba**; lo emocional es **abajo**”:

Luego, más bien te lame
zalamero,
pone el pecho en la almohada
y ya está a tu **nivel emocional**. (Martínez Sarrión, 2010: 81)

Efectivamente, cuando ponemos el pecho en la almohada, estamos tumbados, boca abajo, por eso el nivel emocional al que se refiere el poeta no es precisamente **alto**.

Es evidente que estas metáforas —como todas las cotidianas— determinan nuestra forma de pensar y de actuar. Así, en el poema o en la vida real, metaforizamos la felicidad o el triunfo en la palabra “**arriba**”. Nuestro sistema conceptual es, por tanto, de naturaleza metafórica, como demuestran Lakoff y Johnson.

3.4.2. La metáfora “ontológica”

Adentrémonos ahora en las llamadas metáforas “ontológicas”. Recordemos que, de acuerdo con Lakoff y Johnson (2009: 63-72)¹⁰⁴, son aquéllas por las que se categoriza un fenómeno cuando a éste lo consideramos como una **sustancia**, una **entidad**, un **recipiente** y una **persona**.

Veamos las metáforas de **sustancia** y **entidad** en la lírica sarroniana. Como ya sabemos gracias a Lakoff y Johnson (2009: 63), estas metáforas tienen su base en nuestra experiencia con las sustancias y los objetos físicos. Ambos teóricos recogen, por ejemplo, el *topos* “LA VITALIDAD ES UNA **SUSTANCIA**” (Lakoff y Johnson, 2009: 90); y para ilustrarlo, citan algunas variaciones de la misma, como “Está *desbordante* de vigor y energía” o “*No me quedan fuerzas* al final del día”. Metáforas pertenecientes a “La vitalidad es una **sustancia**” también las encontramos en la poesía de Sarrión:

¹⁰⁴ Véase el punto 2.3.1.2.2.

¿Es un perro **apagado** el que dormita al sol?
No, pues se **enciende** cuando nota
un insecto, y lo espanta y entreabre
sus ojos con legañas pero bellos,
pues que son mansos y rebosan miel. (Martínez Sarrión, 2011: 51)

En este pasaje sarrioniano nos topamos con otra variación del mismo *tema*:

Desenergetizado, deshuesado,
cambio de asiento como de camisa,
movilizo en mi ayuda al abrecartas
y soslayo su rufa puñalada. (Martínez Sarrión, 1990: 35)

La cultura, en la segunda obra de Sarrión, *Pautas para conjurados*, aparece concebida como una **sustancia**:

almacenadita bien prieta como estopa
como algodón cardado así con esos lacres
de esta loca manera le doy al pedernal
acercas tú la tea así de ese tenor
con semejante insuperable gracia
de cualquier forma ves?
se está quemando toda la CULTURA (Martínez Sarrión, 1981: 89).

Efectivamente, al ver a la cultura como una **sustancia**, aceptamos que ésta arda; aceptamos, en fin, que en ella se produzca el fenómeno llamado “combustión”.

Fijémonos ahora en este ejemplo: “(...) LA MENTE ES UNA **ENTIDAD** (...)” (Lakoff y Johnson, 2009: 66). Variaciones de ese *topos* son “LA MENTE ES UNA **MÁQUINA**” y “LA MENTE ES UN **OBJETO FRÁGIL**” (Lakoff y Johnson, 2009: 66). Vamos a ahondar en esta segunda ramificación metafórica. Tal y como recuerdan Lakoff y Johnson (2009: 66), decimos: “Su ego es muy *frágil*” o “Se *derrumbó* en el interrogatorio”. Pues bien, estos fragmentos de Martínez Sarrión (Martínez Sarrión, 1986: 49) incluyen variaciones de la mencionada ramificación metafórica: “A punto de **estallido** las meninges / tras fatigar los fosos del saber / y haber semiagotado los modos cabalísticos” (Martínez Sarrión, 1986: 49), “Me fueron **machacando** la cabeza / hasta que dejé de respirar” (Martínez Sarrión, 1981: 168).

También Lakoff y Johnson exploran el *tema* “LOS ESTADOS FÍSICOS Y EMOCIONALES SON **ENTIDADES DENTRO DE UNA PERSONA**” (Lakoff y Johnson, 2009: 89). Los autores de *Metáforas de la vida cotidiana* ilustran la metáfora con algunos ejemplos reveladores: “Le duele *en* el hombro” (Lakoff y Johnson, 2009: 89) o “El catarro *me pasó de la cabeza al pecho*” (Lakoff y Johnson, 2009: 89-90). Pues bien, en la lírica de Martínez Sarrión, localizamos, bajo el mismo paraguas, muchas de esas metáforas. Veamos un ejemplo:

Vives la soledad como una daga
cuya herida fuese la compañía
y en lo inasible de esa simetría
cuelgas tu hamaca desabrida y vaga. (Martínez Sarrión, 1986: 42)

Estos versos del literato albaceteño también albergan una expresión del mismo *topos*: “(...) al final de mis días, / tuve, además, amante, / y mi pecho acabó por **estallar**” (Martínez Sarrión, 2011: 55).

Recordemos que, como las “orientacionales”, las metáforas “ontológicas” de **entidad** y **sustancia** sirven para diversos tipos de fines, como referirse, cuantificar, identificar aspectos y causas o establecer metas y motivaciones.

Las metáforas “ontológicas” que sirven para cuantificar son fácilmente apreciables en la lírica sarrioniana. Para demostrar la existencia de las mismas, Lakoff y Johnson (2009: 65) ponen ejemplos reveladores: “Hay *tanto odio* en el mundo” o “Pete Rose tiene *mucha experiencia y habilidad en el baseball*”. Fijémonos ahora en estos versos de Martínez Sarrión:

este es el cigarrillo
fumado sobre las ocho
el cigarrillo treinta
mucha tos (Martínez Sarrión, 2010: 49)

La tos, en efecto, está considerada como una **entidad**, y, por tanto, se cuantifica. Lo mismo sucede con los agravios: “Son **muchos** los agravios, risueña. (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 196).

Veamos otro ejemplo. En el poema “Ronda de la luz” —que reproduzco entero por ser sucinto (sólo consta de dos oraciones)— la memoria es considerada por Sarrión una **sustancia** en tanto que ésta se disuelve:

¡Este temblor de Junio!
La luz fresca y dorada contra el muro
y el bulto (¿quién?) paralizado,
pensando que tal vez todo fue un sueño,
una loca batalla prescindible
y que la misma luz, ahora disminuida,
disolverá de un trazo abismos de memoria
para esperar ungido el rocío nocturno
que ya tarda

ya tarda. (Martínez Sarrión, 1981: 175)

Veamos ahora las metáforas “ontológicas” de **recipiente**. Cada persona, limitada por su superficie (la piel), experimenta el mundo como algo que hay fuera de ella. Y además, esa orientación (dentro-fuera) es proyectada sobre objetos físicos que a su vez están limitados por superficies. En definitiva, metafóricamente, un individuo es un **recipiente** que también concibe como **recipientes** a los objetos (Lakoff y Johnson, 2009: 67).

Dicho tipo de metáforas “ontológicas” es muy empleado por Martínez Sarrión. En este verso suyo, verbigracia, comprobamos que el individuo es un **recipiente** que almacena sensaciones, personas u objetos: “lo cierto es que te llevo muy **adentro**” (Martínez Sarrión, 2010: 17). Lo mismo puede decirse de este otro pasaje del lírico albaceteño:

(...) el vino
estuvo luego haciendo de las suyas
hasta que ya no pude **contenerme**
y se lo dije
no a ella
a mis amigos
y estuve enamorado como un mes (Martínez Sarrión, 2010: 23)

Las habitaciones y las casas son, según Lakoff y Johnson (2009: 67), evidentes recipientes, por eso **salimos de** una habitación y **entramos en** otra. Así lo comprobamos en estos versos de Sarrión: “Por eso ya no **salgo de** casa / sin plantarme / mi escafandra

de buzo” (Martínez Sarrión, 2011: 19), “también ellos / fumaban incansables y distantes / **en** los horrendos bungalows (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 107).

De acuerdo con Lakoff y Johnson, imponemos también esta orientación en nuestro ambiente natural. Recordemos lo que decían al respecto estos autores: “Hay pocos instintos humanos más básicos que la territorialidad. Y definir un territorio, poner una frontera alrededor, es un acto de cuantificación” (Lakoff y Johnson, 2009: 68). En esa misma línea, Martínez Sarrión escribe: “sirenas / impasibles **en** las rocas (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 106). Igualmente, el lírico manchego define un territorio en este fragmento:

Vente —decía (discursos exteriores)
con tus ojos de niña asombradísima
que ha robado manzanas **en** el huerto mayor de la cartuja (...) (Martínez Sarrión, 1981: 142)

También los campos visuales son, de acuerdo con Lakoff y Johnson (2009: 68), **recipientes**. Efectivamente, conceptualizamos lo que vemos como algo en el interior de ese recipiente. Variaciones del citado *topos* (“Los campos visuales son **recipientes**”) las hallamos en los siguientes versos de Martínez Sarrión: “Con gracia cabecea la embarcación / **en** el centro geométrico de mi punto de mira: / sale de foco, resta su canción” (Martínez Sarrión, 1997: 65), “(...) Un enjambre furioso de avispas **nos tapa la visión** del Consistorio” (Martínez Sarrión, 1981: 95).

Asimismo, según los autores de *Metáforas de la vida cotidiana*, las sustancias pueden verse como **recipientes** (Lakoff y Johnson, 2009: 68). Fijémonos en estos versos referidos a una gotera: “(...) **Inunda** / (...) / medias esparcidas (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 180). Bien, cuando introducimos una pierna o agua en una media, esa prenda de vestir se considera un objeto **recipiente**. Si además, cuando introducimos nuestra extremidad, la media ya contiene agua, ese líquido también se puede considerar un recipiente, pero de diferente tipo: hablaríamos de una sustancia **recipiente**¹⁰⁵.

Del mismo modo, recordemos, concordando con Lakoff y Johnson (2010: 69), que utilizamos metáforas “ontológicas” “(...) para entender acontecimientos, acciones, individuos y estados. Los acontecimientos y las acciones se conceptualizan

¹⁰⁵ Esta reflexión está inspirada en aquella que nos brindan Lakoff y Johnson (2009: 68) al tomar una tina de agua como **recipiente**.

metafóricamente como objetos; las actividades como sustancias; los estados como recipientes”. Para ilustrar la conceptualización metafórica de los acontecimientos en **objetos**, los lingüistas cognitivistas nos brindan ejemplos como éstos: “¿Estarás *en* la carrera del domingo? (carrera como OBJETO RECIPIENTE)”, “¿Vas a ir *a* la carrera?” (carrera como OBJETO)” (Lakoff y Johnson, 2009: 69). Esa conceptualización metafórica es visible en la poesía de Martínez Sarrión: “(...) Luego el carro de los apestados con el asno: doctor por Montpellier de caperuza indigno y pico de rapaz, más salsa y la guapachosa que marcha **al** baile tras mandar al mero carajo a Disney su sádica tropa (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 225), “Gasta los suelos de tu gabinete, / mírate en los espejos de costado, / **refuerza las conteras de** tu aguante”¹⁰⁶ (Martínez Sarrión, 1986: 44).

Sabemos también, gracias a Lakoff y Johnson (2009: 69), que las actividades se conciben como **sustancias** y, en consecuencia, como **recipientes**. Los teóricos cognitivistas ponen ejemplos como éstos: “¿*Cuánta* limpieza de cristales hiciste?” y “*Está sumergido en* la limpieza de cristales ahora” (Lakoff y Johnson, 2009: 70). En la poesía de Martínez Sarrión, es posible detectar actividades metaforizadas en **sustancias**; verbigracia:

mari pili jugando a las cocinas
en una fiesta con mucha merienda
y de pronto las luces que se encienden
y la pantalla rota y el asombro (Martínez Sarrión, 2010: 18)

Aquí tenemos otro ejemplo:

En el décimo arcano del Tarot,
cangrejo o escarabajo desempeñan
idéntica misión en el proceso alquímico:
devorar lo volátil transitorio,
ayudando **al** surgir de lo que no permuta. (Martínez Sarrión, 2011: 65)

Respecto a la conceptualización de estados en **recipientes**, referida también por Lakoff y Johnson (2009: 70), este verso del poeta albaceteño —que ya he citado dentro del

¹⁰⁶ Las conteras son piezas que se ponen “(...) en el extremo opuesto al puño del bastón, paraguas, sombrilla, vaina de la espada y aun de otros objetos” (Real Academia Española: web). Por tanto, Martínez Sarrión, al hablar de “(...) las conteras de tu aguante”, parece evidente que conceptualiza metafóricamente una acción —aguante— en un **objeto**.

pasaje lírico correspondiente— es ilustrador: “y estuve **enamorado** como un mes¹⁰⁷” (Martínez Sarrión, 2010: 23). Otro ejemplo está contenido en este fragmento:

(...) los despuntes
del día le cogían **en** éxtasis se llevaban
su abrigo de mezclilla su aterrador paraguas
su personalidad que vaya usted a saber
y otra vez —sol muy tibio gaviotas sobre el Tajo—
lo devolvían a su inútil despacho
mientras doblaban quejumbrosamente
las verdes anclas del almirantazgo (Martínez Sarrión, 1981: 101)

La personificación o prosopopeya, que otorga matices humanos a un ser inanimado o a un objeto, es una de las metáforas ontológicas más empleadas y más efectivas... y también una de las más fáciles de detectar. Hay muchísimos ejemplos prosopopéyicos en la poesía de Martínez Sarrión. No podía ser de otro modo; como dijo Milagros Polo refiriéndose a la poética del manchego, “Lo artificial, el mundo objetual, aparece tratado al mismo nivel que los hombres, con ellos se mezcla y es también parte de este mundo icónico” (Polo López, 1995: 107).

Comencemos viendo los objetos sensibilizados por Sarrión, como la carga de una pistola:

sobre todo
no confíes en la carga de la pipa
mira que está cargada de explosivos
(...)
que de pronto **se ha rebelado**,
que **monta el percutor**
y puede terminar todo a balazos (Martínez Sarrión, 2010: 51)¹⁰⁸

Veamos otro ejemplo: “La espina que la sopa contenía / **hace un jeribequé**” (Martínez Sarrión, 1997: 58). Si nos atenemos a la definición que la Real Academia Española

¹⁰⁷ Este ejemplo es equiparable a uno de los que pusieron Lakoff y Johnson (2009: 70) para ilustrar los estados conceptualizados como **recipientes**: “Está *enamorado*”. La traductora de la obra, Carmen González Marín, incluyó una nota a pie de página para aclarar la validez de esa metaforización, que, en un solo golpe de vista, quizás quede un poco difusa para el hablante español: “Nótese que, aunque en español se trate de un compuesto, el prefijo *en-* es equivalente a la preposición *in* que se usa en inglés (*‘he’s in love’*)” (Lakoff y Johnson, 2009: 70).

¹⁰⁸ Véase el texto entero, con su análisis correspondiente, en el punto 3.9.1.1.

(web) da a “jeribeque” —“Guiño, visaje, contorsión”—, parece evidente que la espina presenta matices racionales.

Vayamos ahora a los recursos naturales (agua, aire, suelo, plantas, animales...) personificados por Sarrión. Comencemos por el agua. Tanto el mar como un río aparecen sensibilizados: “Arando en la mar **retadora** / te las das de ful” (Martínez Sarrión, 1997: 57), “el duero **cabeceando** / **ojos** arriba amor” (Martínez Sarrión, 2010: 56).

También el aire presenta matices racionales en la poesía del creador albaceteño:

Pronto, cuando los pámpanos
enrojeczan y el aire
se cargue de dulzura y de melancolía
subiremos al alto dominio de las águilas (Martínez Sarrión, 1997: 68)

En un poema titulado “Quesia”, el poeta personifica a una gata; fijémonos, por ejemplo, en estos versos extraídos del mismo: “Acabó **en trapecista** y más de dos estores / hubo que desechar. (...)” (Martínez Sarrión, 1990: 11).

Las plantas son otros seres inanimados que sensibiliza el autor de *El centro inaccesible*:

De modo que las flores
van cosiendo sudarios
de sus pétalos mínimos
en tanto **gimen**: “¡Otra vez será!” (Martínez Sarrión, 1990: 13)

Del mismo modo, en otro texto del poeta, la glicina (planta papilionácea) presenta, al igual que la noche o el gato, la capacidad de imponer su dominio:

Por fin atemperaba tal desorden
el pavoroso tío de la arena,
el cual, al otro lado de la tapia
donde **imperaba**, malva, la glicina
avanzaba renqueante y con traje de preso
arrojando con saña sus puñados
—“¡Arena y greda baratas!”—
hasta que el sueño nos cubrió de adelfas. (Martínez Sarrión, 1990: 17)

Martínez Sarrión también sensibiliza a los espacios de tiempo, sobre todo a la noche: “Y allí estabas, minúsculo por la noche **vijera** / que tan hondo **temblaba, girando** allá en lo alto / con todas sus estrellas de nombres inhumanos” (Martínez Sarrión, 1990: 28), “**Descenderá** la noche y con sus fríos dedos / **llamará** a los cristales donde el fuego declina” (Martínez Sarrión, 1997: 71).

Merece la pena poner de relieve que Martínez Sarrión frecuentemente otorga a los protagonistas de las personificaciones la capacidad de mandar con autoridad o de imponer su ley; ya hemos visto que la mar, en un poema del albaceteño, es **retadora**. Observemos ahora estos versos protagonizados por la citada gata Quesia: “Luego exploró la casa miedo a miedo / hasta **imponer su ley** a las butacas” (Martínez Sarrión, 1990: 11). También el creador manchego, como ha quedado probado en un ejemplo anterior, concede a las aves la facultad de gobernar: “subiremos al alto **dominio** de las águilas”.

Asimismo, los fenómenos atmosféricos, como la niebla, imponen su dominio en algunos momentos sarrionianos:

Pronto, cuando los pámpanos
enrojeczan y el aire
se cargue de dulzura y de melancolía
subiremos al alto dominio de las águilas
y desde sus pretilos y antes de que la niebla
invada las ciudades malditas y sus yermos
renovaremos, solos, y con poca esperanza,
mas con la voz aún firme,
el pacto con la tierra no sé si decaído,
si olvidado por ella con las depredaciones. (Martínez Sarrión, 1997: 68)

En los ejemplos que he puesto, la mar y la carga de la pistola connotan peligro. Lo mismo puede decirse del abrecartas que ya ha aparecido citado en el presente epígrafe:

Desenergetizado, deshuesado,
cambio de asiento como de camisa,
movilizo en mi ayuda al abrecartas
y soslayo su rufa **puñalada**. (Martínez Sarrión, 1990: 35)

Vemos, en definitiva, que con frecuencia Sarrión les otorga propiedades negativas a los elementos naturales y a los objetos sensibilizados. En ese sentido, refiriéndose a *Teatro de operaciones*, Prieto de Paula (2003: 62) habla del “(...) contraste entre el candor indefenso y la hostilidad del medio, en cuya presentación no se ahorran algunos rasgos de crueldad tenebrista”. Aludiendo también a la ópera prima sarrioniana, escriben los profesores Francisco Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte:

En algunos poemas como “la niña de siete años” el poeta se limita al apunte intimista y sentimental con efectivas técnicas, como la del recurso al *Ubi sunt?*, mediante la objetivación del deterioro en una realidad objeto (...) Otros textos confrontan más crudamente las sensaciones y los pensamientos de presente y pasado, siempre en el interior de un universo desolado y triste, con una emoción en la remembranza. Así, “maripili en casa de manolo” o “es peligroso asomarse”, en el que explota con eficacia el contraste entre el deslumbrante colorido del universo imaginario de un niño, y una miserable realidad a la que, de nuevo, las sensaciones obligan a volver. (Díaz de Castro y Del Olmo Iturriarte: web)

Ese choque se manifiesta en gran parte de la obra del vate albaceteño. Frente a la hostilidad del entorno, frente a ese “mundo de piedra” (Martínez Sarrión, 2010: 56), el amor funciona a veces como parapeto:

Son muchos los agravios, risueña. Pero algo
desatado y veloz, a mí te trajo a flote,
indemne, victoriosa, con el floral tesoro
de tu ternura oceánica, de tus ojos de miel. (Martínez Sarrión, 1981: 196)

Milagros Polo, refiriéndose a *El centro inaccesible* (poemario del cual he extraído los últimos versos citados), habla del “(...) puro candor de los gestos del amor, que son casi imperceptibles y delicados, nunca expuestos, jamás exhibidos. Alejados de cualquier trascendencia, quisieran ser, parece, delicadamente naturales. Siempre escasos y amenazados” (Polo López, 1995: 124).

3.4.3. La metáfora “estructural”

Ahondemos ahora en las metáforas “estructurales”. Recordemos¹⁰⁹ que, de acuerdo con Lakoff y Johnson (2009: 50), en ellas un concepto aparece estructurado en términos de otro. Estas metáforas

¹⁰⁹ Véase el punto 2.3.1.2.3.

(...) nos permiten mucho más que orientar conceptos, referirnos a ellos, cuantificarlos, etc., como ocurre con las metáforas simplemente orientacionales y ontológicas; nos permiten además utilizar un concepto muy estructurado y claramente delineado para estructurar otro. (Lakoff y Johnson, 2009: 101)

Volvamos a este *tema* metafórico “estructural” —capital en nuestra cultura— analizado por los autores de *Metáforas de la vida cotidiana*: “UNA DISCUSIÓN ES UNA **GUERRA**” (Lakoff y Johnson, 2009: 40). Como ya sabemos, la base de esta metáfora está en que la humanidad, a fin de conseguir sus objetivos sin recurrir a la violencia, desarrolló “(...) la institución social de la discusión verbal”; sin embargo, aunque argumentemos nuestras ideas, a veces no podemos evitar entrar en el enfrentamiento físico (Lakoff y Johnson, 2009: 102). Del *topos* bélico derivan expresiones como éstas: “Tus afirmaciones son *indefendibles*”, “¿No estás de acuerdo? Vale, ¡*dispara!*” (Lakoff y Johnson, 2009: 40)...

En un texto de la primera etapa literaria sarrioniana, *Teatro de operaciones*, ya nos topamos con una metáfora que entraría dentro del *topos* discurso = **guerra**:

dejadme hablar **a tiros**
de estos paseos de estas tardes de estas
cuatro paredes tan inhabitables
de la vieja maldita fruta amarga
que se nos ha podrido muy adentro
hasta contaminar el corazón (Martínez Sarrión, 2010: 59)

La discusión es una **guerra** —diríamos— en donde todo está permitido con tal de vencer.

Igual de reveladores son estos versos del último libro de Sarrión, *Farol de Saturno*:

un tipo gigantesco
lanza a otro, que apenas es un punto,
(...)
el siguiente mensaje perentorio:
“¡Reza, si sabes, amigo Molécula!” (Martínez Sarrión, 2011: 61)

La metáfora discusión = **guerra** es utilizada de forma reiterada por Sarrión. Es natural que así sea, porque, como explica la profesora Milagros Polo, en la semántica del

manchego siempre aparece una “violencia contenida”, la cual “(...) nos da unas estadísticas de combate y guerra considerables” (Polo López, 1995: 118-119).

Retomemos otro *tema* constituido por dos estructuras: tiempo = **dinero**. Ya he dicho que, según Lakoff y Johnson (2009: 44), la metáfora nace del hecho de que en Occidente el tiempo es algo muy valioso, un recurso limitado, y por eso lo cuantificamos milimétricamente. He aquí dos variaciones del *topos*: “Me estás haciendo *perder* el tiempo” y “¿Te *sobra* mucho tiempo?” (Lakoff y Johnson, 2009: 44). En la poesía de Martínez Sarrión, nos topamos con varias metáforas que derivan del mentado *tema*; fijémonos, primero, en aquella contenida en el siguiente cuarteto:

Arráncate los sueños de raíz,
no **malgastes** el tiempo en los zurcidos,
ni turbes la función con tus silbidos:
es la dicha un fantasma y no un desliz. (Martínez Sarrión, 1986: 44)

La misma *familia* también se encuentra en esta frase: “Lanzando juramentos / mi tío Abilio me desenredó / y así **perdió** una hora miserable” (Martínez Sarrión, 2011: 73).

Como demuestran Lakoff y Johnson, diversas metáforas pueden estructurar aspectos distintos de un solo concepto:

(...) por ejemplo, EL AMOR ES UN **VIAJE**, EL AMOR ES **GUERRA**, EL AMOR ES UNA **FUERZA FÍSICA**, EL AMOR ES **LOCURA**. Cada una de ellas proporciona una perspectiva del concepto *amor* y estructura uno de los muchos aspectos de ese concepto. (Lakoff y Johnson, 2009: 149)

Dicho lo cual, comencemos explorando la metáfora “El amor es una **fuerza física** (electromagnética, gravitacional, etc.)” (Lakoff y Johnson, 2009: 88). Habitualmente decimos frases como éstas: “Hubo *chispazos*. (...) *Se atraen* el uno al otro de manera incontrolable” (Lakoff y Johnson, 2009: 88). Una variación del mismo *tema* está presente, verbigracia, en este pasaje sarrioniano perteneciente al poema “paquita la valenciana”, de *Teatro de operaciones*: “sus besos **incendiaban** la escalera / luego continuaban de ventana a ventana / hasta esconder al sol” (Martínez Sarrión, 2010: 21). También es apreciable una expresión de la mencionada *familia* metafórica en la quinta de las *Ocho elegías con pie en versos antiguos*, otra obra juvenil del literato albaceteño:

Aquí solíamos parar
cogiendo fresas y retama. Eran
los besos cofas de navío, masteleros a prueba de huracanes,
estallidos de un tiempo diamantino. (Martínez Sarrión, 1981: 135).

De la ya mencionada metáfora “EL AMOR ES UN **VIAJE**” (Lakoff y Johnson, 2009: 83) derivan estas variaciones que pronunciamos en nuestro día a día: “Mira *qué lejos hemos llegado*”, “Esta relación está *yéndose a pique*” (Lakoff y Johnson, 2009: 83)... El *topos* es apreciable en la lírica sarrioniana:

Sucede
que notamos,
mi antiguo amor,
muchacha ya no mía,
(...)
que el aire está más claro
cuando **viajas a mí**,
aún ocultando
tu billete de vuelta. (Martínez Sarrión, 2010: 74)¹¹⁰

Otra metáfora que comparte el mismo concepto definido es “EL AMOR ES **MAGIA**” (Lakoff y Johnson, 2009: 88). Así, decimos expresiones como éstas: “Ella me *hechizó*. La *magia* se ha ido” (Lakoff y Johnson, 2009: 88). El siguiente fragmento del literato albaceteño contiene una expresión derivada del citado *topos*:

Jamás tan hermosa como bajo este viento de octubre,
alborotado el pelo, perenne
en tus ojos la querida sonrisa que sabe,
tu abrigo de pana abrigando a la noche gigante.
Nunca hasta ahora —pero la memoria...
tan panal, tan irónica, tan ratón:
soportando
las tiradas de versos, ciertas disonancias
poco temperadas, las risas
ya en un punto hispidas. Al final **volábamos**
sobre la calzada de charol. (Martínez Sarrión, 1981: 199)

¹¹⁰ Puede leerse el poema entero (con su correspondiente análisis) en el punto 3.9.1.2.

También el amor es **locura**; así lo demuestran estas frases cotidianas: “Estoy *loco* por ella. Me hace *perder el juicio*” (Lakoff y Johnson, 2009: 88). El *tema* está presente en la lírica de Sarrión:

Sucede cualquier día
que las acacias
tienen mil hojas nuevas
y los enamorados
se abrazan
más furtivos o más **locos**. (Martínez Sarrión, 2010: 74)

De la *familia* “El amor es **guerra**” derivan frases tan usadas como las siguientes: “Es conocido por sus abundantes y rápidas *conquistas*. (...) Tiene que *defenderse* de ellas” (Lakoff y Johnson, 2009: 88). Veamos un par de ejemplos que dan cuenta de que Sarrión también emplea esta metáfora. En el poema erótico “Derecho de **conquista**” —protagonizado por una mujer— ya está presente, desde el mismo título, el tropo; resaltaré, además, este segmento del texto:

(...) al fin, sonriente y despeinada,
pasas revista a la **enemiga tropa**
y la encuentras conforme a tus designios
en **batallones** de plumón tan tibio,
en **falanges** de aljaba tan vacía
que proclamas, sin lucha, la **victoria**
y el raigón derrotado de **mi ejército**
cargados de grilletes tras tu carro se arrastra
traidor a su bandera, a su patria, a su dios. (Martínez Sarrión, 1997: 30)

El amoroso *topos* es apreciable también en estos versos del texto “De la inutilidad de conspirar en librerías de viejo”, perteneciente a *Pautas para conjurados*:

Dado caído inexorablemente
pese al Gobierno de Negrín los tanques recién hechos en Jarkov
los consulados del alcohol en el Hotel Florida
el **imbatido** amor a la verdad¹¹¹ (Martínez Sarrión, 1981: 99)

¹¹¹ Frecuentemente concebimos el amor como un sentimiento profesado a otra persona; así, la Real Academia Española (web), define dicho vocablo, en una primera acepción, de este modo: “(...) Sentimiento intenso del ser humano, que partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser”. Pero la RAE, en la tercera acepción, indica que el amor no sólo se

En la lírica del albaceteño, resulta enjundioso comprobar cómo en un enunciado varias metáforas del amor estructuran distintos aspectos dentro de un mismo concepto. Fijémonos en este fragmento:

Mi amor fuerte, mi amor **loco** y **profético**¹¹²
con vestidos que el puro azar cosía
y que eran desflecados por la bruma
entre las carcajadas repulsivas
de una Europa siniestra y satisfecha. (Martínez Sarrión, 1981: 196)

Efectivamente, ahí el concepto “amor” apunta a dos direcciones: la **locura** y la **magia**. Esos son, por tanto, los planos irreales de la metáfora.

En los siguientes versos, también el tropo del amor presenta dos elementos evocados:

Quizá en el corazón ya sólo **duendes**
que pisotean, gritan, desalojan
recordando **la huella de tu paso**.
Viajes alucinados hasta los más remotos
rincones donde tuve su diluido rostro. (Martínez Sarrión, 2010: 72)

En los versos arriba citados, el **corazón** —clásica metáfora del sentimiento, muchas veces amoroso¹¹³— se estructura a partir de la **magia** —ahí estaría la referencia a los **duendes**—. Asimismo, el amor adquiere el significado de un **viaje** en los tres últimos

manifiesta a un semejante: “(...) Sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o a algo”. Basándonos en esta definición, parece evidente que “el **imbatido** amor a la verdad” del que habla Sarrión es una variación del *topos* “El amor es la **guerra**”. Huelga decir que el calificativo “imbatido” entra dentro de la terminología bélica.

¹¹² A priori, puede parecer arbitrario afirmar que “magia” y “profecía” forman parte del mismo campo semántico, pero lo cierto es que ambos vocablos comparten, al menos, una significación: la alteración del orden natural de las cosas. Por un lado, la Real Academia Española (web) define “profecía” de esta manera: “(...) Don sobrenatural que consiste en conocer por inspiración divina las cosas distantes o futuras”. También “magia” tiene, según la misma institución, un cariz sobrenatural: “(...) Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales” (Real Academia Española: web).

¹¹³ La Real Academia Española (web), en la definición que dedica a “corazón”, incluye la siguiente locución verbal: “meterse a alguien en el corazón a otra persona”. Dicha locución significa, coloquialmente, “(...) Manifestarle con alguna ponderación el cariño y amor que le tiene”. Este párrafo, espigado de una información periodística, presenta algunas variaciones del *topos* amoroso: “Regina Gutiérrez Pérez se ha adentrado en la riqueza casi infinita de las metáforas del corazón ¿Quién no ha escuchado, leído o cantado: corazón **roto**, como metáfora en el desamor; **te doy mi** corazón, en el amor; **tiene** un gran corazón, como generosidad; desde el fondo de mi corazón, sinceridad...?” (Nieto, 2008: web). Gutiérrez Pérez es una filóloga onubense, autora del artículo “Estudio interlingüístico de las metáforas del corazón”, cuya fuente documental es su propia tesis, *Estudio comparativo empírico cognitivo de las metáforas del cuerpo* (Nieto, 2008: web).

versos (pensemos en la alusión a la **huella**). Son verdaderamente representativos estos versos porque las dos citadas estructuras amorosas —**magia** y **viaje**— se dan la mano, en tanto que los duendes recuerdan “la huella” del paso de la amada.

Veamos otros ejemplos de metáforas “estructurales” al margen del amor. Los autores de *Metáforas de la vida cotidiana* recogieron también el tema “LOS OJOS SON **RECIPIENTES DE EMOCIONES**” (Lakoff y Johnson, 2009: 89), a partir del cual nacen expresiones como éstas: “Puedo ver el miedo *en* sus ojos. Sus ojos *se llenaron de* rabia” (Lakoff y Johnson, 2009: 89). En la poesía de Sarrión, por ejemplo, los ojos **contienen** terror —“ráfagas / de terror **en** los ojos enormes de mi amor / aferrada a su sucio frasco de nembutal” (Martínez Sarrión, 1981: 107)— o envidia —“Carrusel de a duro el viaje. / ¡Qué ojos **de envidia** en el niño / sin duro para el peaje!” (Martínez Sarrión, 1997: 32)—.

He aquí otra metáfora “estructural”: “VER ES **TOCAR**; / LOS OJOS SON **MIEMBROS**” (Lakoff y Johnson, 2009: 89). Así, tal y como recuerdan los autores de *Metáforas de la vida cotidiana*, pronunciamos expresiones como éstas: “No podría *apartar* mi ojos de ella. Se sienta con los ojos *clavados (pegados)* a la TV” (Lakoff y Johnson, 2009: 89). En la poesía de Martínez Sarrión, encontramos metáforas que derivan de la citada *familia*, como las incluidas en estos tercetos del poema “Fosfeno”, perteneciente a *Poeta en Diwan*:

Siendo muy joven yo y también muy audaz,
osé **clavar** la vista en la gloria un instante
y en mi ávida mirada se instaló un punto negro.

Luego, a todo adherido como signo de luto,
allí donde **se posan** mis ojos, he notado
que aquella aciaga mancha se coloca a su vez. (Martínez Sarrión, 2004: 31)

En “A los libros de mi biblioteca”, otro texto del mismo libro, Martínez Sarrión (2004: 43) también incluye una variación del mismo tema: “Durarán más que tú, / pero nadie / **posará** con más gusto su mirada (...)”.

Otra metáfora relacionada con el tiempo es ésta: “EL TIEMPO ES UN **OBJETO QUE SE MUEVE**” (Lakoff y Johnson, 2009: 80). En palabras de los autores de *Metáforas de la vida cotidiana*, en el mencionado *topos* “(...) existen varias maneras en que algo

puede moverse. Así, *el tiempo vuela, el tiempo se desliza lentamente, el tiempo corre*” (Lakoff y Johnson, 2009: 84). Sarrión utiliza de forma reiterada este *tema*; verbigracia:

Cuando **llega** el otoño
oscuras son las nubes en el amanecer,
pero claras y rápidas
las aguas de este río que nos separa. (Martínez Sarrión, 2011: 79)

Veamos otro ejemplo sarrioniano en los que el tiempo es un **objeto que se mueve**:

Ruedan las horas y en el corazón
compruebas que tatuóse ya el motivo:
ese serpeo de arroyo silente
que, a prudente distancia, estás mirando. (Martínez Sarrión, 1999: 43)

Otra *familia* que estructura el tiempo es la siguiente: “EL TIEMPO **NOS PASA** (...)” (Lakoff y Johnson, 2009: 82). Afirman Lakoff y Johnson (2009: 82) que existen dos subcasos de este *topos*: “(...) en uno nos movemos y el tiempo se mantiene detenido; en el otro el tiempo se mueve y nosotros estamos parados”. Añaden los lingüistas americanos: “Lo que los dos tienen en común es el movimiento relativo con respecto a nosotros, con el futuro delante y el pasado detrás” (Lakoff y Johnson, 2009: 82). Los autores de *Metáforas de la vida cotidiana* ilustran con ejemplos clarificadores el primer subcaso: “Conforme *avanzamos* a través de los años...”, “Cuando *entremos* en la década de los ochenta...” (Lakoff y Johnson, 2009: 82). Al segundo subcaso pertenecerían estas variaciones: “(...) No *pasará* del primero de marzo (...)”, “(...) El día uno es la fecha *tope* (...)” (Lakoff y Johnson, 2009: 82).

En la lírica de Martínez Sarrión, localizamos derivaciones del primer subcaso, “EL TIEMPO **ESTÁ PARADO Y NOS MOVEMOS A TRAVÉS DE ÉL**” (Lakoff y Johnson, 2009: 82), como la que aparece en el micropoema “Rima”, de *De acedía*:

Pasarán otras naves y otros cielos
de similar pureza y alguien contemplará.
Pero el tiempo alargado hasta el desmayo
que empleará el velero en cruzar la ventana,
ese no **volverá**. (Martínez Sarrión, 1986: 33)

El mismo subcaso está presente en el inicio del poema “Carretera que serpentea sobre la colina”, de *Farol de Saturno*:

Nada hace suponer que, a ese paisaje,
le podamos llamar “sendas perdidas”
haciéndole pariente
de las que recorría aquel filósofo
de palabra exigente y política errada.
Tampoco se remansa tal vereda
en un espacio exento y epifánico
al que denominar “claros del bosque”,
en homenaje a cierta vieja dama,
con algo de sibila o pitonisa,
que **anduvo** muchos años de su tierra exiliada
y, ella sí, preservó brío, verbo y honor. (Martínez Sarrión, 2011: 69)

Una metáfora sarrioniana que derivaría del segundo subcaso, “El tiempo **se mueve** y nosotros **estamos parados**”, la hallamos aquí: “Cuánto tiempo **pasó** sin que vinieras / como ráfaga que huye de una cómoda abierta, / espectro sólo ya del alcanfor” (Martínez Sarrión, 1986: 23).

Finalmente, según Hernán Díaz (2006: 48), “(...) también podemos imaginar metafóricamente el tiempo como una caja, un recipiente, ‘dentro’ del cual suceden cosas”. Esa metáfora, “EL TIEMPO ES UN **RECIPIENTE**” (Díaz, 2006: 48), es bastante empleada por Martínez Sarrión. Pensemos, por ejemplo, en el inicio de un poema de *Farol de Saturno*, “Regadera”, donde pasan cosas **dentro** de un verano:

La que en ti permanece
era una de latón
que, **en** el verano del cuarentaysiete,
perdida la esperanza de que Franco se fuese,
igual regaba una penosa hilera
de geranios de latas herrumbrosas,
que, sobre cuerpecillos desmedrados,
aliviaba las horas de calor sahariano
en un patio de tierra infestado de moscas. (Martínez Sarrión, 2011: 47)

De igual modo, en otro poema sarrioniano, “Vuelo rasante”, de *De acedía*, la niñez es concebida como un **recipiente**:

Salir de la infancia. Sueños
—por lo general mojados—
de poderío, de amor
preferiblemente aciago. (Martínez Sarrión, 1986: 18), “(...)

La siguiente metáfora “estructural” fue estudiada tanto por Hernán Díaz como por Cristina Soriano: “LA VIDA ES UN **VIAJE**” (Díaz, 2006: 50). Refiriéndose a este tropo, Soriano (web) indica: “LAS ACTIVIDADES DE LARGA DURACIÓN CON UN OBJETIVO se conceptualizan de manera general como un **VIAJE**” (Soriano: web). La investigadora pone como ejemplos varios viajes metafóricos: los matrimonios, las carreras universitarias, las campañas políticas, las negociaciones... (Soriano: web). Según Soriano, la vida está llena de acciones, y éstas generalmente se conceptualizan como eventos de movimiento:

Por tanto, la metáfora LA VIDA ES UN **VIAJE** es un caso específico de la más general LAS ACTIVIDADES DE LARGA DURACIÓN CON UN OBJETIVO SON **VIAJES**, y ésta se debe en última instancia a la metáfora ACCIÓN ES **MOVIMIENTO**, de la que hereda su estructura conceptual. (Soriano: web)

Díaz nos brinda diferentes variaciones de la citada metáfora vida = **viaje**; destacamos estas dos: “Pedro está en un *callejón sin salida*” y “Estoy *perdido*” (Díaz, 2006: 50). En la poesía de Sarrión, es apreciable el *topos* a través de distintas expresiones; verbigracia: “Sobró **velocidad** a mi existencia / y sobrole, por ende, dolor y sobresalto” (Martínez Sarrión, 2011: 55). También aparece una expresión de la misma *familia* en esta estrofa:

(...) Y cuando
la madrugada, a veces, mi dormir interrumpe
anunciando borrasca,
me oriento por el **faro**
de tu claro vivir siempre al alcance. (Martínez Sarrión, 1999: 49)

He aquí otra metáfora de naturaleza “estructural”: “LAS IDEAS SON **COMIDA**” (Lakoff y Johnson, 2009: 85). Lakoff y Johnson ponen varios ejemplos del *topos*: “Lo que dijo *me dejó mal sabor de boca*. (...) Es un lector *voraz*” (Lakoff y Johnson, 2009:

85-6). El poema sarrioniano “*Denostatio retoricae*” —que analizaré más adelante¹¹⁴— ejemplifica a la perfección el citado *tema*; el texto comienza así: “La reflexión está **servida** (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 222). Dando por hecho que las palabras contienen ideas, también parece estar presente la misma *familia* en un poema en prosa que Martínez Sarrión (1981: 223) incluyó en la obra que da título a su antología *El centro inaccesible*: “(...) todas las palabras, los certeros conjuros que abolirán el tiempo, siguen vivos, jugosos, desbordando en su **pulpa**, invictos frente a la trivialización cibernética, la miseria semántica que nos rodea, acá”.

Vayamos a este otro *tema* recogido por Lakoff y Johnson (2009: 87): “**ENTENDER ES VER, LAS IDEAS SON FUENTES LUMINOSAS; EL DISCURSO ES UN MEDIO LUMINOSO**”. Ambos lingüistas cognitivos ilustran el *topos* con ejemplos como éstos: “Ya *veo* lo que dices. (...) Es un argumento *transparente*” (Lakoff y Johnson 2009: 87-88). En la poesía de Martínez Sarrión, hallamos fácilmente variaciones de la citada metáfora: “El sentido está **claro**, trasparece / como agua de torrente herida por el sol de la mañana (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 207), “un libro muy **oscuro** sobre el maestro eckhart” (Martínez Sarrión, 1981: 101)...

“**LAS PERSONAS SON PLANTAS**” (Díaz, 2006: 48) es otra metáfora “estructural”, de la que derivarían estas expresiones: “Hemos podido echar *raíces* en este país”, “Es una persona *madura*” (Díaz, 2006: 48)... También habría que considerar ahí “(...) el clásico símbolo de la mujer como flor y la ya antigua forma de hablar de los hijos como 'retoños' o 'vástagos’” (Díaz, 2006: 48-9). En la poesía de Martínez Sarrión, detectamos variaciones metafóricas del citado *tema*; verbigracia: “**Racimos** tus manos, tus hombros / oasis de niebla de las caravanas / con incierto rumbo. (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 199). En este otro fragmento —perteneciente a otro poema de temática amorosa— aparece una expresión de la mencionada *familia*:

Vente —decía (discursos exteriores)
con tus ojos de niña asombradísima
que ha robado manzanas en el huerto mayor de la cartuja,
música silenciosa, pequeña perfumada de limón,
joven **rama florida**, mal amada,
te espero. (...) (Martínez Sarrión, 1981: 142)

¹¹⁴ Véase el punto 3.9.1.1, donde, además del correspondiente análisis, aparece el poema completo.

Según Hernán Díaz, en otras metáforas “estructurales”

(...) concebimos el tiempo como una cinta, lo imaginamos como una especie de camino, un río que fluye (clásica metáfora del tiempo). Pero en ese camino podemos estar desplazándonos “hacia” el futuro o bien podemos estar inmóviles y ser “atravesados” por los acontecimientos del tiempo. (Díaz, 2006: 47)

La misma existencia humana, su fugacidad, es metaforizada habitualmente en un **río**. Estamos, en efecto, ante el tópico latino *vita flumen*. Heráclito (2008: 133), bien madrugador, escribió: “A quienes penetran en los mismos **ríos** aguas diferentes y diferentes les corren por encima”. Conviene recordar también aquellos emblemáticos versos de Jorge Manrique¹¹⁵: “Nuestras vidas son los **ríos** / que van a dar en la mar, / qu’es el morir (...)” (Manrique: 2015: 48). Frases cotidianas como éstas, espigadas de la prensa, son variaciones de la citada metáfora: “Habrá que **seguir remando**” (Aguilera Granada, 2013: web), “La vida **a contracorriente**” (Álvarez, 2009: web). El siguiente micropoema de Sarrión, titulado “Sí”, parece denotar esa **fugacidad** de la vida humana:

Porque estar disponible
es remontarse —aurora necesaria—
es deslizar los ojos cada día menos claros
sobre los ríos fieles:
los ríos que se van. (Martínez Sarrión, 1981: 214)

En el último verso del poema, que el propio Martínez **Sarrión** resaltó con la cursiva, hay una intertextualización¹¹⁶: *De ríos que se van* es el título de un poemario de Juan Ramón Jiménez.

En este fragmento sarrioniano —es el comienzo de un poema titulado significativamente “Fondos de ríos”— también se aprecia de forma meridiana el mismo *topos*:

Remontando a la fuente
o —siempre será idéntico—,
ya divisando, al límite,
la anchura del estuario,
en el **fluir** de tu vida

¹¹⁵ Eminente poeta español del Prerrenacimiento, autor de *Coplas a la muerte de su padre*, uno de los grandes clásicos de la literatura española.

¹¹⁶ Beristáin (2006: 32) definió la intertextualidad de este modo: “(...) relación de co-presencia entre dos o más textos; presencia efectiva de un texto en otro”.

el caudal ya permite ver los fondos. (Martínez Sarrión, 1999: 33)

Vanina Papalini, que ha estudiado las metáforas relacionadas con el agua, identifica este *tema* “estructural”: “La comunicación es un **líquido**” (Papalini, 2011: web). La autora ve una analogía entre las capacidades de la comunicación y las del **río**: ambas trascienden espacios, atravesándolos geográficamente e, incluso, pueden mutar su estado y superar un recorrido (Papalini, 2011: web). Sin embargo, la cualidad trascendental de la comunicación es “(...) la capacidad de transformación y autotransformación, análoga a las propiedades del agua: al evaporarse, lo líquido se convierte en gaseoso pudiendo así sobreponerse a cualquier fijeza material” (Papalini, 2011: web). De ese modo,

La relación que se establece con el territorio es de subyugación o negación: el fluir comunicacional oblitera la importancia del recorrido; el espacio se torna un dato insignificante. La comunicación manifiesta una presencia, esté o no a distancia. Hay una epifanía, sea ésta una aparición real —un cuerpo se transporta— o virtual —la comunicación se produce desde la distancia—. Lo importante es la manifestación, el “estar ahí”. (Papalini, 2011: web)

Veamos dos variaciones de dicho *topos*: “Una buena comunicación es una comunicación **fluida**” y “(...) **mares** de información (...)” (Papalini, 2011: web). En la poesía de Martínez Sarrión, hallamos el citado *tema* en el inicio del poema “Línea clara”, que hasta la fecha sólo ha sido incluido en la antología del albaceteño editada por la Fundación Juan March:

No al cabo de una exégesis
que reseque los versos, ya estreñidos,
y pretenda alumbrar un misterio trivial.
Que la posible mística derive,
más bien, de esa **fluencia** en el decir,
con palabras comunes
– séanlo o no los motivos –
y a la vez imantadas (...) (Martínez Sarrión, 2012: 51)

He aquí un subcaso del *topos* anterior: “Internet es un **mar**”. De esa expresión habla también Papalini, sugiriendo que su base física viene dada por lo inconsistentes que nos sentimos los humanos en el mar, al contrario que en tierra firme:

(...) el mar plagado de peligros es metáfora de la Internet. El espacio virtual no es algo ya ahí a ser descubierto sino un ámbito nebuloso e indistinto. Desde los emplazamientos de tierra firme, se teme como otrora a los monstruos sumergidos. A pesar de los discursos tranquilizadores y animosos de los nuevos monarcas deseosos de ampliar las fronteras de sus imperios, el suelo de la comunicación virtual es percibido como inconsistente y fluctuante, con corrientes ocultas (sic) y remolinos subrepticios. (Papalini, 2011: web)

Una variación del mencionado subcaso metafórico la tenemos en el poema sarrioniano “Se sienten deprimidos por el chismorreó, la algazara y los de su edad” (*Farol de Saturno*); reproduzco el fragmento del mismo donde aparece el tropo:

el teléfono móvil de los huevos,
que hoy se utiliza tanto para un roto:
intercambiar cuatro sandeces
sincopadas sin arte,
como en un descosido:
navegar por la Red o dedicarse al “zapping”,
con igual resultado: quedarse sin neuronas. (Martínez Sarrión, 2011: 29)

La luz, la **fente luminosa**, conceptualiza “lo bueno”. Y de igual modo, **la oscuridad**, lo negro, sirve para metaforizar “lo malo”. Fijémonos en estas variaciones metafóricas espigadas de la prensa: “El acto resultó especialmente **luminoso**, festivo y agradecido (...)” (País, 2013: 1), “Con Juan Pablo II, Marcial Maciel conseguiría una influencia que nunca pudo imaginar. Y más aún arrastrando su **oscuro** pasado del que nadie al parecer se percató” (Rodríguez, 2011: web). Veamos la base —física— de este *topos*. Dado que durante la noche percibimos con menor nitidez el entorno, identificamos la oscuridad con la ceguera (las deficiencias no son bases físicas para el bienestar personal). Efectivamente, el hombre, cuando mejor se orienta, cuando percibe con todo lujo de detalles los objetos, las personas o el paisaje, es durante el día. Conviene traer a colación la quinta acepción que, en lenguaje figurado, da la RAE al vocablo “oscuro”: “Incierto, peligroso, temeroso” (Real Academia Española: web). “Claro”, en cambio, en la tercera acepción que le brinda la misma institución, presenta unos matices que relacionamos con el bien: “Limpio, puro, desembarazado” (Real Academia Española: web). Es más, en Occidente, tendemos a bautizar a nuestras hijas con algunos de estos

nombres: Clara, Alba, Nidia (“Nítida”, en gallego), Nieves, Aurora, Blanca, Luz... Sin embargo, no tiene arraigo —quizás ni siquiera exista— el nombre propio Oscura.

En sintonía con el último *topos*, escribe Martínez Sarrión refiriéndose a un tipo de elocución poética:

El modo tuyo, hombre de castro en la frontera,
o cruce de caminos borrado por los cierzos
o abrasado y sin sombra por un sol de venganza
que recorrían **oscuras** mesnadas de pecheros,
no te empeñes, acepta, es el del costalero
entre treno y blasfemia, que a la imagen levanta
y va dilapidando en las tabernas cuanto
los suyos aguardaran, contra toda esperanza. (Martínez Sarrión, 1999: 29)

En el inicio del poema titulado “Pesadilla”, también detectamos la misma metáfora: “Aguantarás la **oscura** acometida / de la yegua nocturna. (...)” (Martínez Sarrión, 1997: 72).

3.5. La metáfora poética de Martínez Sarrión

Recordemos¹¹⁷ que las metáforas poéticas son aquéllas que se desarrollan en el lenguaje creativo. Son utilizadas por sus valores estéticos, no por su mera funcionalidad. Trascienden, por tanto, las convenciones del lenguaje estándar; como bien explica Eduardo de Bustos, en una metáfora de este tipo “(...) queda al arbitrio del autor la naturaleza del conocimiento o la experiencia que sustenta la metáfora. También de su voluntad comunicativa, de su deseo por mostrarse transparente o hermético” (Bustos Guadaño, 2006: web).

3.5.1. Modos de constitución de las metáforas poéticas

Hemos visto¹¹⁸ que, independientemente de la formulación utilizada (*in absentia* e *in praesentia*), el autor puede constituir las metáforas poéticas de varios modos: 1) tomando como base una metáfora cotidiana, pero ampliando la proyección entre sus planos; 2) ejecutando una variación de un *topos* perteneciente a la tradición poética; y 3) a través de un conocimiento construido exclusivamente por el propio poeta.

¹¹⁷ Véase el punto 2.3.2.

¹¹⁸ Véase el punto 2.3.2.1.

Veamos esos tres modos de construcción de metáforas poéticas en la obra de Martínez Sarrión.

3.5.1.1. Reelaboración de metáforas cotidianas

Según Lakoff y Turner (Díaz, 2006: 58), muchas metáforas poéticas son reelaboraciones de metáforas que ya formaban parte del lenguaje cotidiano, a las que el lírico les da mayor hondura. Efectivamente, como dijera Bustos, el poeta, si bien parte de una convención, extiende o amplía la proyección entre los elementos de la metáfora; en consecuencia, los límites expresivos del lenguaje son forzados (Bustos Guadaño, 2006: web). Y así nacen muchas metáforas poéticas. Generalmente, en estas reelaboraciones, al igual que sucede en las metáforas puramente cotidianas (Black, 1966: 49-50), el sistema de implicaciones del plano irreal está conformado por creencias institucionalizadas. Esa realidad no se da en los restantes modos de constitución de metáforas poéticas.

Estos versos, espigados del poema sarrioniano “Otra poética improbable” (*De acedia*), son clarificadores: “La poesía es **fábrica** de castigados muros / con alto tragaluz que sólo al azar filtra / la más precedera luz del sueño¹¹⁹” (Martínez Sarrión, 2003: 291). La metáfora poesía = **fábrica** sería una reelaboración del *topos* “LAS TEORÍAS (Y LOS ARGUMENTOS) SON **EDIFICIOS**” (Lakoff y Johnson, 2009: 85)¹²⁰. Estaríamos ante una reelaboración, porque existen poemas teóricos, como los metapoemas. Sarrión amplía el plano real, “teorías”, lo cual afecta a la relación entre los dos campos semánticos; de ese modo, surge una nueva metáfora, mucho más profunda que la original.

Otro ejemplo revelador es el contenido en este fragmento del poema “Consejo”, de *Cordura*:

la madurez obliga y es cuestión de elegancia
aceptar los trazados del **destino**

¹¹⁹ El poema, cuando salió a la luz en *De acedia*, contenía en el último verso una errata: “la más precedera (sic) luz del sueño” (Martínez Sarrión, 1986: 56). He citado, por eso, la versión incluida en la antología *Última fe*, donde ese error está corregido (aparece “precedera” y no “parecedera”), igual que ya lo estaba (1994: 174) en otra recopilación previa, *Antología poética*. Puede leerse el poema completo, con su correspondiente análisis, en el punto 3.9.2.2.

¹²⁰ Este *tema* “estructural” no lo he estudiado al analizar las metáforas cotidianas de Martínez Sarrión. La razón: en la obra del albaceteño, no he encontrado ejemplos que sean variaciones (no reelaboraciones) de tal *topos*. Estudiando el mismo, Lakoff y Johnson (2009: 85) aportan variaciones como éstas: “¿Es esa la base de su teoría? La teoría necesita más apoyo”.

con sereno talante,
con mano distendida y generosa
sin que importen sus rostros. (Martínez Sarrión, 1999: 13)

En el segundo de los versos citados, hallamos una metáfora que podríamos reconstruir de este modo: “El destino **nos pasa**”. Estaríamos ante una reelaboración del *topos* “EL TIEMPO NOS PASA” (Lakoff y Johnson, 2009: 82), concretamente del subcaso en donde el tiempo **se mueve** y nosotros estamos parados¹²¹. La palabra “destino” aquí parece tener, de entrada, la acepción tercera que le otorga la Real Academia Española (web): “Encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y fatal”. El destino no es una magnitud física o una época, pero, para ordenar la secuencia de los sucesos, se necesita, obviamente, al tiempo: de ahí que el verso sarrioniano sea, a mi juicio, una reelaboración del *tema* “El tiempo **nos pasa**”. Vemos, por tanto, cómo el plano real ha sido estirado por Sarrión; la relación forjada entre los dos términos es nueva, aunque tenga como base una convención. Una vez más, los límites expresivos del lenguaje cotidiano son forzados, que diría Bustos, gracias a la poetización.

Vayamos al micropoema “Saber”, extraído del libro *Cordura*:

Desde el **alba** al **ocaso**
¡es tan breve el **trayecto**
para fijar un canon
que evite lastimar o lastimarse! (Martínez Sarrión, 1999: 45)

El texto pivota en torno a una única metáfora que puede reconstruirse de este modo: tiempo = **viaje**. “**Alba**” y “**ocaso**” constituyen variaciones del elemento metaforizado, toda vez que están concebidos, respectivamente, como el punto de salida y el punto de llegada. La citada metáfora es de tipología poética, pues no existe fuera del ámbito creativo. Hay en ella resonancias del *tempus fugit* (“el tiempo huye”), uno de los tópicos literarios más conocidos, omnipresente en la poesía de Horacio. Además, y en sintonía con el *tema* horaciano, la metáfora sarrioniana podría considerarse una reelaboración de estos *temas* cotidianos de naturaleza “estructural”: “EL TIEMPO ES UN **OBJETO QUE SE MUEVE**” (Lakoff y Johnson, 2009: 80), “EL TIEMPO NOS PASA (...)” (Lakoff y Johnson, 2009: 82) y el tiempo imaginado como “(...) una especie de **camino**

¹²¹ Véase el epígrafe 3.4.3, donde pongo ejemplos sarrionianos que son variaciones (no reelaboraciones) de esa metáfora “estructural”.

(...)” (Díaz, 2006: 47). El vate albaceteño le da una nueva proyección a esos *topoi*. Me explico. En la nueva metáfora, si bien el tiempo está moviéndose, no es un objeto que recorre tal trayecto: es el trayecto mismo, que comienza en el amanecer y finaliza en el ocaso; además, en el poema, el mencionado movimiento temporal no implica necesariamente que el sujeto esté parado¹²². La *familia* más cercana al tropo sarrioniano sería la del tiempo concebido como una especie de **camino**, pero también en este caso el poeta le da una nueva resonancia a la relación entre los elementos de la metáfora. Las dos primeras acepciones de “camino” llevan implícitas la tierra —“Tierra hollada por donde se transita habitualmente” y “Vía que se construye para transitar” (Real Academia Española: web)—, mientras que un viaje, efectivamente, se puede hacer también por mar o aire. Reparemos en las más conocidas expresiones coloquiales derivadas de la metáfora tiempo = **camino** (o como mínimo, emparentadas con la misma): “camino de rosas”, “a medio camino”, “ir fuera de camino”, “cruzarse en el camino de alguien”, “traer a alguien al buen camino”... Esas locuciones sugieren que los dos primeros significados del plano real son los más utilizados por los hablantes, y es lógico que así sea, porque aún hoy los hombres viajan preferentemente por tierra. Pongo de relieve este matiz para indicar que Sarrión no reelaboraría una metáfora cotidiana si el cuarto polo semántico de “camino” —“Dirección que ha de seguirse para llegar a algún lugar” (Real Academia Española: web)— fuese el que más utiliza un hablante en el *topos* tiempo = **camino**. En ese caso, la metáfora empleada por el literato manchego probablemente sería una variación de la *familia* cotidiana que acabo de citar.

En este epígrafe hemos estudiado unas metáforas que, al ser reelaboraciones de tropos cotidianos, resultan mínimamente familiares a nuestros oídos. Es por eso que la descodificación e interpretación de una de estas metáforas no es excesivamente compleja, por muy ampliada que esté la proyección entre los elementos constitutivos del correspondiente tropo. No obstante, esa amplificación implica unas dosis de abstracción y subjetividad de las que carecen las metáforas cotidianas. Dijo Cabrera (1975: 15) que un vate, al emplear la metáfora poética, establece semejanzas emocionales. Esta modalidad metafórica tiene, por tanto, según el teórico ecuatoriano, un evidente carácter subjetivo, en tanto que “(...) responde a una necesidad expresiva sentida por una intuición individual” (Cabrera, 1975: 27). Martínez Sarrión, al ampliar la proyección

¹²² Recordemos el primer significado de “trayecto”: “Espacio que se recorre o puede recorrerse de un punto a otro” (Real Academia Española: web).

entre los planos de la metáfora, exuda subjetividad, tensando así nuestro sistema conceptual (el cual, como sabemos, es, en gran medida, de naturaleza metafórica cotidiana).

La reelaboración de metáforas cotidianas es equivalente a la “(...) reconstrucción de expresiones sintácticas comunes” referida por Cabrera (1975: 216-217) al hablar de la “revitalización” metafórica. En efecto, este procedimiento es un modo de constitución del citado tropo, pero también (como demostró Cabrera) sirve como medio para estructurar el texto poético.

3.5.1.2. Metáforas provenientes de la tradición lírica

A la hora de enunciar las metáforas poéticas, es natural que los vates a veces se inspiren, voluntaria o involuntariamente, en la tradición lírica. A continuación veremos cómo estos ejemplos de metáforas poéticas tradicionales están presentes en la obra sarrioniana: “Una persona bella es **música**”, “Los ojos (verdes o azules) son el **mar**”, etcétera. El escritor manchego ejecuta variaciones de esos *topoi* líricos¹²³.

Recordemos el pasaje de “Thesaurus de I. M.”, un poema amoroso que el escritor manchego incluyó originalmente en *Una tromba mortal para los balleneros*:

Vente —decía (discursos exteriores)
con tus ojos de niña asombradísima
que ha robado manzanas en el huerto mayor de la cartuja,
música silenciosa, pequeña perfumada de limón,
joven **rama** florida, mal amada,
te espero. (...) (Martínez Sarrión, 1981: 142)

Efectivamente, Sarrión metaforiza a la joven amada en una **planta** (metáfora cotidiana) y en la **música** (silenciosa)¹²⁴, que es el plano irreal que aquí nos interesa. Así pues, el creador manchego entronca con clásicos como Shakespeare:

¹²³ Al contrario de lo que sucede con todas las cotidianas, resulta muy difícil agrupar en *temas* a muchas metáforas poéticas (Bustos Guadaño: web). Efectivamente, los tropos pertenecientes al conocimiento exclusivo del autor y muchos de los que han nacido gracias a la reelaboración de metáforas cotidianas, destacan por su carácter coyuntural. No obstante, varias de las metáforas poéticas más conocidas constituyen *familias*; son tópicos de las que los autores extraen variaciones. Véase el punto 2.3.2.

¹²⁴ Se podría pensar que estamos ante un oxímoron, por el recuerdo de la “música callada” de San Juan de la Cruz; pero, bajo mi punto de vista, en el verso de Sarrión el calificativo “silencioso” no entra en contraste con “música”, es más, no sale de este campo semántico. Recuérdese que una de las acepciones de “silencio”, de acuerdo con la Real Academia Española (web), es precisamente “pausa musical”. El literato albaceteño probablemente considere ese significado.

¿Por qué su son te apena, hermosa **música**?
Lo dulce en paz está con la dulzura.
¿A qué amar lo que no te regocija
o tomar con agrado lo que enoja? (Shakespeare: 2004: 35)

En el correspondiente soneto (sólo he citado el primer cuarteto) el maestro inglés se dirige a un joven, al que anima a contraer matrimonio y a tener hijos, con el fin de que su belleza pueda transmitirse a la siguiente generación. La destinataria de Martínez Sarrión, como he dicho, es la amada; pero, en ambos casos, la música está asociada con la hermosura y, además, con la juventud.

Vayamos ahora a estos otros versos:

Brusca **rompiente** de tus ojos. Alzas
la voz y el horizonte entero se desploma. Sólo
grajos helados en formación, almenas reventadas,
nieblas que arropan las farolas, muros
de pedernal
sobre el oscuro rumor de las aguas. (Martínez Sarrión, 2010: 73)

Es el comienzo del poema “Disposición de pecios”, perteneciente a *Muescas del tiempo oscuro*. Ahí el yo poético de Sarrión parece manifestar que los ojos del protagonista (o de la protagonista) son **olas**¹²⁵. Esta expresión, por ende, sería una variación de la clásica metáfora ojos = **mar**, contenida, verbigracia, en estos versos de Bécquer (2003: 44): “Porque son, niña, tus ojos / verdes como el **mar**, te quejas (...)”. El poeta romántico, con el plano irreal, connota la belleza y la inmensidad.

Por supuesto, muchos poetas no sólo ejecutan meras variaciones de las metáforas poéticas más tópicas, sino que también las revitalizan (como a las cotidianas), con el objetivo de sorprender al lector. Es lo que sucede, verbigracia, cuando Sarrión escribe: “y los ojos ardiendo como **faros**”. El creador da viveza a la gastada metáfora “Tus ojos son dos **luceros**”, insertándole un componente urbano o marino gracias al término “faro”. Y ello lo consigue sin trastocar la idea de belleza. Ahondaré más adelante¹²⁶ en

¹²⁵ En efecto, la expresión “rompiente de olas”, como “romperse la olas”, es muy común. La Real Academia Española (web) define la locución verbal “quebrar, o romperse, la olas” —equivalente a “quebrar, o romperse, el mar”— de este modo: “Estrellarse las olas contra un peñasco, playa, etcétera”.

¹²⁶ Véase el punto 3.9.2.3.

esta metáfora y en otra revitalizada por el propio Sarrión: “La persona amada es una **divinidad**”.

3.5.1.3. Metáforas fundamentadas en el conocimiento del poeta

Veamos ahora ejemplos de metáforas poéticas que se fundamentan exclusivamente en un conocimiento construido por el propio poeta. Este segundo modo es el que contiene una mayor dosis de abstracción, siendo considerablemente difícil su descodificación. Efectivamente, aquí el lector no puede recurrir a unas bases culturalmente convencionalizadas o líricas (de la tradición lírica) que apunten a la naturaleza semántica de la metáfora.

Fijémonos en los siguientes versos sarrionianos, espigados del poemario *De acedía*:

- a) “es la dicha un **fantasma** y no un desliz” (Martínez Sarrión, 1986: 44);
- b) “(...) y el destino, cual **gárgola** / soldada a los pináculos (...)” (Martínez Sarrión, 1986: 21); y
- c) “La espuma era un **festón** fosforescente / contra la noche que se aproximaba” (Martínez Sarrión, 1986: 18).

Los ejemplos despliegan tres metáforas “impuras” o *in praesentia*¹²⁷, por estar expresados de forma explícita los elementos que componen las mismas. En el primer ejemplo, una metáfora con forma “copulativa”, “dicha” es el plano real y “**fantasma**”, el irreal. En los dos siguientes ejemplos, el destino es metaforizado (a través de un símil) en una **gárgola**; y la espuma, en un **festón** (metáfora “copulativa”), respectivamente. En efecto, estamos ante tres metáforas que existen únicamente en el conocimiento de Martínez Sarrión, siendo ajenas a las convenciones sociales y culturales que definen a los tropos cotidianos.

Recordemos que, como dijo Cabrera, el poeta, al emplear la metáfora poética, establece semejanzas emocionales, siguiendo intuiciones individuales. Ese carácter subjetivo de la citada modalidad metafórica se desarrolla con toda su plenitud en las metáforas que nacen a partir de un conocimiento creado por el propio autor. Sólo así se explica que Martínez Sarrión metaforice la espuma en un **festón**, dos elementos alejados en la

¹²⁷ Utilizo la terminología que inspiró Lázaro Carreter —él habló concretamente de “metáfora pura” (Lázaro Carreter, 1984: 275) para referirse a la fórmula en la que sólo está presente el plano irreal— y la que se debe al Grupo μ (1987: 184), respectivamente. Véase el epígrafe 2.2.

realidad, unidos acaso por las connotaciones de belleza que el poeta ve en la masa de burbujas y que son evidentes en el adorno de realce, en el adorno o el elemento decorativo (cualquiera de esas cosas puede ser un festón).

Tampoco hay una cercanía aparente, en términos reales, entre el destino y la **gárgola**. La misma ausencia de cercanía, desde un punto de vista convencionalizado, es palpable entre “dicha” y “**fantasma**”, relación de asociación poética que se contrapone a “desliz”. Merece la pena acentuar que el primer elemento es un estado de ánimo, mientras que un fantasma —en su acepción principal— es la imagen de una persona o de un objeto. Además, esta figura, en el imaginario colectivo, está asociada al desosiego o al terror, no al gozo —como expresa Martínez Sarrión—, debido al influjo ejercido por las religiones, las leyendas, el cine, etcétera.

Es conveniente amplificar la observación anterior. En las metáforas cotidianas, los elementos entre los que se produce una semejanza son, con relativa frecuencia, cercanos —pensemos, por ejemplo, en las personificaciones, donde muchas veces un ser orgánico (hombre) es relacionado con **otro ser orgánico** (animal, planta)—. Sin embargo, en las metáforas poéticas —sobre todo si éstas pertenecen a la modalidad de construcción que estoy tratando— es habitual que exista una distancia entre los planos. Esa distancia es, desde un punto de vista expresivo, beneficiosa, pues incide en la originalidad (uno de los principales fines de la función poética, como demostró el formalismo ruso¹²⁸). No en vano, Cabrera (1975: 17), corroborando la tesis de Thomas (1969: 61), escribió: “Para que una metáfora sea efectiva es necesario que la implícita comparación o relación de conceptos (...) sea fresca, sorprendente y novedosa”. Cabrera (1975: 17) añadió, además, que esa frescura, sorpresa y novedad son dependientes, en parte, del “suficiente grado de tensión” entre las dos cosas puestas en relación, y que la citada tensión es generada precisamente por la distinta naturaleza de las cosas comparadas¹²⁹. El evidente grado de distanciamiento entre la espuma y el **festón** o entre el destino y la **gárgola** revelan la enorme creatividad de Martínez Sarrión, quien potencia la sorpresa.

Una metáfora sirve generalmente para establecer una semejanza entre dos objetos, pero puede ser más; así, existen ejemplos metafóricos en los que el plano (real o irreal) es

¹²⁸ Véase el punto 2.1.7.3.

¹²⁹ En este último aspecto, el autor ecuatoriano concuerda con Richards (1936), padre de la semántica literaria, a quien cita.

doble, lo que supone decir que éste apunta al menos a dos direcciones semánticas. Así sucede en la lírica de Martínez Sarrión no sólo con determinadas metáforas poéticas, sino también —recordemos¹³⁰— con algunas cotidianas. Ahora me centraré en los tropos del primer tipo; veamos estos ejemplos:

- a) “(...) A los patos / he echado mis zapatos **garabatos** / **desmigándolos** bien. (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 179);
- b) “(...) esperando en un baño de **música** o **silencio** / tu llegada (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 132).

En el primer ejemplo, los zapatos (plano real) son, a la vez, unos **garabatos** —metáfora sustantiva “por aposición” (Domínguez Caparrós, 1985: 83)— y unas **porciones de pan** —metáfora “del verbo” (Domínguez Caparrós, 1985: 83)—, toda vez que se desmigan. Así pues, el plano irreal del tropo es doble.

Pasemos al segundo ejemplo. Estamos ante una frase que contiene una conjunción disyuntiva, la cual se caracteriza por denotar “(...) exclusión, alternancia o contraposición entre dos o más personas, cosas o ideas” (Real Academia Española: web). Si consideramos que la “o”, en la oración sarrioniana, indica contraposición, estaríamos, efectivamente, ante una metáfora cuyo plano irreal es doble (“**música**”, “**silencio**”). La conjunción también podría denotar alternancia léxica, puesto que el silencio, en el lenguaje musical, es una pausa; en ese caso, los dos conceptos, manteniendo sus matices diferenciadores, entrarían dentro de un mismo campo semántico. En cualquiera de las dos opciones, el plano irreal de la metáfora es doble. “**Música**” y “**silencio**” conceptualizan, pues, a “baño”.

3.5.1.3.1. Metáforas cotidianas subvertidas

Con frecuencia, los poetas construyen metáforas poéticas subvirtiendo las cotidianas. Estamos ante tropos fundamentados en un conocimiento creado por el vate, porque ese autor, gracias a su capacidad de abstracción, al transgredir los tropos cotidianos (y las convenciones conceptualizadas en éstos), enuncia o propone una realidad existente en su magín, que puede concordar con la de la tradición poética.

¹³⁰ Véase el punto 3.4.3.

Para entender en toda su riqueza esa subversión de las metáforas convencionales, es necesario ahondar en Viktor Shklovski. Un concepto crucial del pensamiento del formalista ruso, desarrollado en su texto “El arte como artificio” (1917), es el “extrañamiento”. Sanmartín Ortí (2006: web) interpretó acertadamente este concepto al decir que, para Shklovski, “(...) la finalidad del arte era la de provocar la visión de los objetos, evitando su reconocimiento automático por medio de una presentación ‘extrañada’ de los mismos”.

Efectivamente, según Shklovski (web), una vez que las acciones se vuelven habituales, acaban transformándose en automáticas. De ese modo,

(...) los objetos son pensados en su número y volumen; no son vistos, sino reconocidos a partir de sus primeros rasgos. El objeto pasa junto a nosotros como dentro de un paquete; sabemos que él existe a través del lugar que ocupa, pero no vemos más que su superficie. Bajo la influencia de una percepción de ese tipo el objeto se debilita, primero como persona y luego en su reproducción. (Shklovski: web)

Como recalca Shklovski, esa automatización se refleja en el discurso cotidiano (donde pronunciamos habitualmente frases a medias) o en el álgebra (donde los símbolos reemplazan a los objetos). El arte serviría para combatir el modo habitual de la automatización, ayudándonos a sentir los objetos:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.* (Shklovski: web)

Shklovski pone como ejemplo a Tolstoi¹³¹, que veía los objetos fuera de su contexto habitual. Esa visión conduciría al novelista a emplear el método de la singularización en las descripciones de ritos y dogmas. Valiéndose del citado método, Tolstoi sustituiría vocablos del uso religioso por vocablos del lenguaje corriente, surgiendo así un carácter extraño (Shklovski: web).

¹³¹ El máximo exponente, junto a Dostoyevski, del realismo en la novela rusa.

Por todo lo dicho, al explicar el “extrañamiento”, Shklovski recoge el guante de Addison¹³², quien a principios del siglo XVIII escribió:

Todo lo que es nuevo ó singular da placer á la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisongea su curiosidad; y le da idea de cosas que ántes no había poseído. Estamos en verdad tan familiarizados con cierta especie de objetos, y tan empalagados con la repetición de unas mismas cosas, que todo quanto sea nuevo ó singular contribuye no poco á diversificar la vida, y á divertir algun tanto el ánimo con su extrañeza: porque ésta sirve de alivio á aquel tédio de que nos quejamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones. Esta misma extrañeza ó novedad es la que presta encantos á un monstruo; y nos hace agradables las imperfecciones mismas de la naturaleza. (Addison, 1991: 140)

Desde luego, el “extrañamiento” está estrechamente ligado con la originalidad que demanda la función poética. Una originalidad que se aprecia, en gran medida, cuando las metáforas poéticas más efectivas producen perplejidad en el lector. En esa línea, el poeta y crítico Leopoldo María Panero —compañero de generación de Martínez Sarrión—, en el “Prefacio” a su poemario *El último hombre* (1984), pone diferentes ejemplos de llevar a cabo el “extrañamiento”, concepto que define como “(...) deslizar componentes anómalos en medio de un panorama familiar” (Panero, 2004: 287) y que asocia con el fomento de la imaginación del receptor:

Ceniza entre unas guindas, dos sapos en un jardín, tres niños adorados por los sapos: la fealdad rodeada de belleza, o viceversa, lo que no se come de lo que se devora y es que el referente poético por excelencia es la imaginación del lector: jugar con ella como el cazador con las fieras, aturdira, chocarla, perseguirla, cautivarla. (Panero, 2004: 287)

El “extrañamiento” estaría emparentado con la tarea poética de subvertir las metáforas cotidianas. Esto es así porque el poeta, cuando desmonta tópicos y lugares comunes, provoca en el lector una sensación de extrañeza, de pérdida de unas referencias que le sirven para comunicarse con sus semejantes...

Recordemos que el objetivo de los formalistas rusos era saber qué hace que un discurso se convierta en poesía. Shklovski, Jakobson y compañía consideraban que el sentido, cuando existe, es consecuencia de la forma (responsable de que una representación sea poética). Conuerdo con los formalistas, pues la singular expresión poética determina

¹³² Véase el punto 2.1.5.

un texto lírico, el cual está en los antípodas del lenguaje instrumental. Por tanto, como explican los formalistas, no hay dicotomía entre fondo y forma, sino entre textos literarios y textos neutros, carentes de propiedades estéticas. No en vano, atendiendo a cómo Martínez Sarrión enuncia las expresiones poéticas suyas que subvierten metáforas cotidianas, veo una fusión de forma (la estética capacidad de sorpresa) y fondo (la transmisión de unos conceptos que no se fundamentan en el conocimiento culturalmente convencionalizado). Constató, por tanto, que en esta tarea poética de subvertir metáforas cotidianas se produce un enfrentamiento contra el lenguaje común y contra los usos sociales. Conviene traer aquí a colación al poeta y crítico Gimferrer (1981: 285) —otro compañero de generación de Martínez Sarrión—, quien afirmó que lo que distingue precisamente a la gran poesía es “(...) la negación de lo usual, de lo aceptado, la contravención de lo establecido —empezando por la propia poesía, por el propio hecho poético”. Efectivamente, la rebeldía ideológica no es anecdótica en Martínez Sarrión, pues, a lo largo de su obra en verso y prosa, el manchego ha hecho gala siempre de un marcado carácter izquierdista. Pero el autor de *Farol de Saturno*, como muchos maestros de Retórica, sabe que el camino cognitivo se inicia en el lenguaje, pues éste está relacionado con el pensamiento.

Para comenzar a ahondar en la subversión que Martínez Sarrión pone de manifiesto en las metáforas cotidianas, tomaré este fragmento de un poema perteneciente a *Farol de Saturno*:

Bien duro aprendizaje
ese de estar callado, mucho más
que la actitud estática. O extática,
punto **más elevado**
del esplendor. (...) (Martínez Sarrión, 2011: 25)

En los versos reproducidos, el escritor albaceteño subvierte el siguiente *topos* “orientacional”: “LO RACIONAL ES **ARRIBA**; LO EMOCIONAL ES **ABAJO**” (Lakoff y Johnson, 2009: 54). Efectivamente, el **éxtasis** —estado cercano o propio a la mística, al que se accede a través de los sentidos— adquiere una orientación espacial que Occidente asigna sólo a aquellos actos relacionados con la capacidad de razonar. Recordemos que las bases del aludido *topos* son físicas y culturales:

(...) en nuestra cultura, la gente considera que tiene control sobre los animales, las plantas y su medio físico, y lo que coloca al hombre por encima de los animales y le da control sobre ellos es su capacidad exclusiva de razonar. *El control es arriba*, así, proporciona una base para (la metáfora) el *hombre es arriba*, y, en consecuencia, para (la metáfora) *lo racional es arriba*. (Lakoff y Johnson, 2009: 54)

Desde luego, debido a la transgresión del *tema* emocional, Sarrión conecta con el ámbito referencial de la mística y con poetas que han cultivado esa temática, como San Juan de la Cruz o Valente, por poner dos ejemplos bien diferenciados en el tiempo.

Otra metáfora cotidiana subvertida por Martínez Sarrión es la siguiente: “Lo bueno es una **fente luminosa**; lo malo es **lo oscuro**”¹³³. Sirva como ejemplo el poema “Variación sobre un tema de Calímaco”¹³⁴, donde la luz veraniega presenta propiedades negativas, bajo el punto de vista de uno de los sujetos poéticos:

—¿Qué **odias** más, la tiniebla congelada
o la luz vibradora en mitad del estío?
—Sin dudarle esa luz.
Pues **agolpa**¹³⁵ **gentíos** en las playas,
profanadas por botes de refrescos
y repelentes papeles de helados. (Martínez Sarrión, 2011: 71)

En los siguientes versos, lo oscuro es presentado por el autor de forma positiva, produciéndose, por ende, la subversión de “Lo bueno es una **fente luminosa**”:

Por ser su sede **el reino de lo umbrío**,
de lo escondido, secreto y fotófobo,
cifras de lo romántico lunar,
ya **justifica devoción** el musgo (...). (Martínez Sarrión, 2011: 71)

Recordemos que la base de este *topos* es física. Como durante la noche la nitidez de nuestra visión se resiente, identificamos la oscuridad con la ceguera; y, efectivamente, las deficiencias no se consideran bases físicas para el bienestar personal.

¹³³ La naturaleza de esta metáfora es “estructural”. Véase el punto 3.4.3.

¹³⁴ Calímaco fue un poeta y erudito de la Grecia clásica.

¹³⁵ La tercera acepción que la Real Academia Española (web) da a “agolpar” subraya, en los ejemplos, las connotaciones negativas de la palabra: “Dicho de ciertas cosas, como penas, lágrimas, etc.: Venir juntas y de golpe”.

Dicho lo cual, el valor conceptual que en Occidente damos a “lo bueno” se diluye en parte de la poesía de Martínez Sarrión. Sirva, a modo de epítome, este cuarteto, donde para el lírico los “buenos” son aquéllos que la sociedad tiene por “malos”:

esto era una vez un niño bueno
y educado
que quitaba los juguetes
a los niños malos (Martínez Sarrión, 2010: 35)

No olvidemos que Sarrión, en palabras de Milagros Polo, es un “Destructor de *Kultur* (...)” (Polo López, 1995: 41). Como explica la filóloga parafraseando un representativo título sarrioniano, *El centro inaccesible*, “El momento más próximo a ese Centro imposible está en esa fragmentación de cuerpo y texto, de ruptura y violencia de los códigos establecidos, hasta rozar la esquizofrenia metódica” (Polo López, 1995: 43).

3.5.2. El sinsentido de algunas metáforas

Según Paz (2010: 111), algunas imágenes¹³⁶ “(...) provocan una contradicción insuperable o un sinsentido absoluto, que delata el carácter irrisorio del mundo, del lenguaje o del hombre (a esta clase pertenecen los disparos del humor y, ya fuera del ámbito de la poesía, los chistes)”.

En la poesía más vanguardista de Martínez Sarrión —esté trufada o no de humor—, hay versos que dan muestras del citado “sinsentido absoluto”, si bien es cierto que éste no es habitual en su obra. Me detendré en una metáfora del poema “Lluviosa noche de primavera velando la pintura de Enrique Brinckman¹³⁷”, que pertenece al libro *Una tromba mortal para los balleneros* y que reproduzco completo:

Con poniente o levante
permanecen
las huellas ya lunares
del dermatoesqueleto
las aguas bautismales
del elefante tímido nonato
permanecen con luz ya más que lívida

¹³⁶ Recordemos que Paz (2010: 98) llamaba “imagen” a toda expresión verbal —metáfora, alegoría, parábola, paronomasia, etcétera— que forma parte de un poema y que preserva la polisemia de cada palabra. Véase el punto 2.6.2.

¹³⁷ Pintor y político malagueño contemporáneo.

con el soso arcoíris siempre a tiro de piedra
las bruñidas junturas
del níquel
los abrochados gestos de la bota ortopédica
la rabia de las líneas vasculares (viaje-vuelta-
comienzo o sístole —*relaxing*— vuelve a mí)

junto al teatro de títeres
la litera ducal

van así las reatas
al vertedero general del mundo
van así los trabajos
y los días

van así los momentos del despegue:
los párpados quemados (¡qué remedio!)
por la insistencia del acetileno
el desparpajo de los pollos vencidos-Invencibles
pese a la gran injuria de la tráquea segada.

Es así

y no hay remedio en los burdeles
no hay remedio es así tocan
a vivo resucitan los rencos y las figuras áulicas
es así y nos callamos o te tiro
o me sirves de blanco o nos callamos
y así van las girándulas los cactus
la floración radial de los *grafitti*
y Enrique **se entrelaza** se encandila
toca con una manta a misa negra
y acudimos y pólvora y yo huyo (Martínez Sarrión, 1981: 147-148)

Vayamos al antepenúltimo verso: “y Enrique **se entrelaza** se encandila”. Según la RAE, “entrelazar” es “Enlazar, entretejer algo con otra cosa” (Real Academia Española: web). Estamos ante un vocablo polisémico —“enlazar” no es lo mismo que “entretejer”—, pero el contexto del poema (su título, concretamente) nos sugiere que Martínez Sarrión, de entrada, expresa lo siguiente: Enrique Brinckman **se entrelaza**, pues ese protagonista es un pintor, y, obviamente, un pintor puede realizar sus obras sobre una tela. Pero, sabiendo que la poesía conserva la totalidad de los significados en una palabra (Paz,

2010: 107) , no es exagerado afirmar que Enrique aparece metaforizado tanto en un **lazo** como en una **tela**. Lo que nos lleva a considerar —en metáfora— como un material al protagonista es la propia definición que la RAE da a “entrelazar”: se refiere a “algo”, no a “alguien”; por tanto, en el poema da la impresión de que el sujeto ha perdido su categoría humana. Pues bien, en la metáfora, el sinsentido se produce porque para entrelazar un material, hace falta otra cosa, y en el verso sarrioniano el protagonista lleva a cabo esa operación consigo mismo. ¿Está el protagonista metaforizado en una **tela**? Hay quien dirá que esa opción no tiene mucha consistencia, puesto que Enrique aparece ya expresado de manera transparente, en calidad de plano real, como lo que es: un pintor; y su pintura, además, es citada en el mismo título del texto. Pero gracias a la teoría de la interacción¹³⁸, sabemos que esa hipótesis es perfectamente válida. Aun así, viendo al artista conceptualizado en la **tela**, ésta, desde un punto de vista lógico, no puede *entretorse*, en todo caso *la entretesen*. No hay más que fijarse en los significados textiles que Real Academia Española (web) dedica a “entretesen”: 1) “Meter o injerir en la tela que se teje hilos diferentes para que hagan distinta labor” y 2) “Trabar y enlazar algo con otra cosa”.

Como dijera Castellet (2010: 41-2)¹³⁹, los poetas novísimos trataban de romper con la expresión silogística. Para llevar a cabo esa ruptura, según el crítico y antólogo catalán, Martínez Sarrión —revalorizador del Surrealismo—, apostaba por un “campo alógico” en aras de reclamar más atención visual que racional. Pues bien, dentro de esa estética rupturista se produce el (aparente) sinsentido de algunas metáforas de Sarrión, presente especialmente en su etapa juvenil, si bien irrumpe también en sus obras de madurez, como demuestran estos versos del *collage* “Sonajeros con trampa”, perteneciente a *Horizonte desde la rada*: “La derecha línea de tus pantalones / moda Amado Nervo”. En principio, esa enunciación parece no ajustarse a la lógica. El sujeto citado, el mexicano Nervo, era un poeta modernista. Sin embargo, éste, en el texto, no es tratado como un lírico; no en vano, da la impresión de que tiene visos de firma o de marca de moda (al estilo de “moda El Corte Inglés”). Podría existir la posibilidad de que, para el *yo* poético de Martínez Sarrión, Nervo presente connotaciones estéticas más allá de su condición de lírico modernista, pues el mexicano vestía con elegancia. Al tratarse de un *collage*, al

¹³⁸ Véase el punto 2.1.7.1.3. En el subapartado 3.7 estudio precisamente las metáforas de interacción en la lírica sarrioniana.

¹³⁹ Véase el subapartado 3.2.

no haber un contexto nítido en la frase, resulta imposible saber si los versos encierran, para el autor, esa connotación.

El “sinsentido absoluto” existe únicamente desde dos perspectivas: la lógica y la del lenguaje estándar. La segunda perspectiva deriva de la primera, pues el lenguaje común (el de un trabajo de investigación, el de un manual de texto, el de una información periodística...) articula, por vía de la gramática, un mensaje lógico, el cual concuerda mínimamente con la realidad o con la impresión que el imaginario colectivo tiene de esa realidad. De hecho, ésta es representada gracias a la citada modalidad lingüística ordinaria; sirvan como ejemplos las onomatopeyas —vocablos que imitan determinados sonidos— o las metáforas cotidianas —de bases físicas, culturales o sociales, estructuran en gran medida nuestro sistema conceptual ordinario—.

Frente a la funcionalidad del lenguaje habitual, la palabra poética tiene un valor estético. El lenguaje poético es un fenómeno plenamente autónomo, toda vez que en su naturaleza el orden lógico-sintáctico (propio del código lingüístico primario) queda desplazado por los códigos rítmico-métrico y retórico, principales componentes del hipercódigo poético¹⁴⁰. Otra cosa es que, como dijo Lázaro Carreter, el poeta se valga con frecuencia de materiales del lenguaje ordinario (un ejemplo evidente son las metáforas cotidianas). Pero, como sentenció el exdirector de la RAE, “(...) lo que caracteriza a la utilización poética del lenguaje no es tanto la transgresión de las reglas como esa posibilidad de transgresión” (Lázaro Carreter, 1982: 36).

Debido a esa autonomía del fenómeno lírico —un lenguaje “absoluto” (Lázaro Carreter, 1982: 37)—, los tropos sarrionianos más arriesgados, como “y Enrique **se entrelaza** se encandila”, se desarrollan de forma natural en un poema al verse sometidos al mandato del ritmo, no de la lógica gramatical. Aquí sí hay, por tanto, una barrera insalvable entre el lenguaje común y el poético, ya que el vate prescinde de una importante regla del uso lingüístico ordinario. Dicho lo cual, la conceptualización existe en estas metáforas tan arriesgadas —un elemento (**el lazo** o la **tela**) está expresado en términos de otro (el pintor Enrique)—, pero el autor impone *su* propia lógica en esa transmisión. Dota a los objetos de unas particularidades que no existen en la realidad, y esa subjetividad deja su impronta en la correspondiente expresión lingüística. Como dijo el vate y ensayista

¹⁴⁰ Véase el punto 2.6.

romántico Shelley (1942: 29), “Todas las cosas existen tal como se perciben, por lo menos en relación con el que las percibe”.

Shklovski (1975), según Gómez Redondo (1994: 57), ya había advertido que el poema, en lugar de ser reconocido racionalmente, debe percibirse como signo que es, como objeto, teniendo capacidad para deformar la realidad —de ahí la existencia de su técnica llamada “extrañamiento”— y para atraer, en consecuencia, la atención del lector. Esta poética fue secundada por muchos creadores vanguardistas, y Martínez Sarrión parece hacerla suya cuando enuncia metáforas de afán tan rupturista como las analizadas en este punto. Efectivamente, en Sarrión la deformación del lenguaje tendría una función parecida a la del “esperpento”, concepto literario ideado por Valle-Inclán, en el cual la deformación de la realidad revelaba el cariz trágico español, igual que la contradicción insalvable (a efectos gramaticales y sintácticos) de ciertos tropos sarrionianos refleja el carácter ridículo de la realidad capitalista, del hombre de nuestro tiempo, del lenguaje meramente instrumental. Esa revelación de la moral más ridícula está muy presente en la obra poética (y, desde luego, en la prosaica, sobre todo en sus dietarios) del escritor albaceteño, incluso aunque la dicción empleada no sea vanguardista; sirva como muestra “No se jactan”, tenso poema espigado de su último poemario, *Farol de Saturno*:

Hay unos que pasan la existencia
diciendo “yo le gano”, “yo le puedo”,
“yo le mando ahora mismo al ostracismo”
o “me hago una pantalla con su piel,
por no saber con quién estaba hablando”.
Que escriben: “me topé con fulano en el cine
y se alegró muchísimo de verme”.
Es tan proliferante esta metástasis
de mentecatos y de dominguillos
que, más allá de sus propias boñigas,
sólo hablan del mirífico mercado,
de que tienen el “móvil” descargado
o de las series norteamericanas.
Por eso ya no salgo de casa
sin plantarme
mi escafandra de buzo. (Martínez Sarrión, 2011: 19)

3.6. La ambigüedad en la metáfora de Martínez Sarrión

Como he dicho en el “Marco teórico”¹⁴¹, de acuerdo con Jakobson (1981a: 382), el discurso poético rompe la unidireccionalidad semántica. Efectivamente, según el formalista ruso, en todo mensaje centrado en sí mismo no sólo el propio mensaje desprende ambigüedad; también lo hacen el emisor, el receptor y el contexto. Esa manera de ver el mensaje conecta con los postulados de Wheelwright (1940). Previamente este teórico estadounidense, seguidor de la semántica literaria fundada por Richards, había explicado que la plurisignificación —característica inherente al discurso literario— presenta valores estéticos (Rodríguez Fer, 1989: 162). La riqueza metafórica no podría existir, por tanto, en un discurso científico, cuya finalidad es intrumental.

Como explicó el propio Jakobson (1981a: 360-361), existen dos modos de conducta verbal: la selección y la combinación. En la poesía, la similaridad (una de las bases, junto a la equivalencia y a la diferencia, de la selección) se sobrepone a la contigüidad (base de la combinación). El principio de equivalencia se aplica, en consecuencia, a la secuencia poética: de ahí la esencia polisemántica, simbólica, ambigua, que distingue al género lírico (Jakobson, 1981a: 382).

Recuérdese que también Octavio Paz habló de la polivalente significación de la poesía. Según el Nobel mexicano, el idioma es una posibilidad infinita de significados (Paz, 2010: 106). En la prosa esos diversos niveles semánticos de cada palabra polisémica se diluyen, prevaleciendo sólo uno de ellos —el que se adecúa al sentido de la oración—. Sin embargo, toda imagen poética (sea ésta una metáfora, una parábola o una onomatopeya) somete a unidad la pluralidad de la realidad, uniendo realidades alejadas entre sí, incluso opuestas (Paz, 2010: 98). En consecuencia, dicha imagen mantiene y exalta todos los valores de los vocablos, incluyendo, por tanto, los significados primarios y secundarios de los mismos (Paz, 2010: 107). En las imágenes, ese proceso no siempre se manifiesta de un modo explícito, matiza Paz (2010: 112).

Al hilo de lo dicho por Paz, conviene recordar que en la poesía las metáforas cotidianas, si bien no pierden del todo su carácter instrumental (éstas nacen al calor de las convenciones culturales y sociales), pasan a manifestar la belleza estética, ya que la función poética se sobrepone a la referencial. En definitiva, dentro de un poema la

¹⁴¹ Véase el punto 2.6.2.

ambigüedad también se percibe en la modalidad metafórica cotidiana, aunque no de forma tan acusada como en la modalidad metafórica poética, cuyo carácter es en sí polisemántico.

En las metáforas de Martínez Sarrión, la ambigüedad se aprecia, a lo menos, de cuatro modos:

- 1) *Cuando algún elemento apunta a varios significados denotativos.*
- 2) *Cuando alguno de los elementos presenta, además de los significados objetivos, connotaciones.*
- 3) *Cuando el poeta enuncia de forma tácita (metáfora in absentia¹⁴²) o vaga (a través de las formas metafóricas “del genitivo”, “del adjetivo”, etcétera) alguno de los elementos que componen la figura.*
- 4) *Cuando el creador prescinde —total o parcialmente— de los signos de puntuación (desarticulación tipográfica).*

Los tres primeros modos son habituales, como he anticipado¹⁴³, en la historia de la poesía. El cuarto modo es inherente al espíritu heterodoxo y subversivo de los creadores vanguardistas y neovanguardistas. Tengamos bien presente que Martínez Sarrión pertenece a una generación neovanguardista, la de los Novísimos.

Cabe añadir que en el tercer y cuarto modo de expresión de la ambigüedad, Martínez Sarrión dificulta no sólo la interpretación, sino la reconstrucción de alguno de los planos que componen la metáfora y, por extensión, posibilita que el lector —como “co-autor” de la obra, al hilo de lo comentado por Lázaro Carreter (1982: 36)— juegue con múltiples direcciones semánticas. Efectivamente, un lector, dependiendo de su sensibilidad, de su cultura o de su situación actual (¿está enamorado?, ¿ha sufrido un desengaño sentimental?, ¿se encuentra depresivo?), reconstruirá de un modo u otro la metáfora y poema que contiene a ésta. Enrique puede tomar como significado primario cierto valor que sería secundario para su vecina Alba, e incluso dispone de libertad para contemplar connotaciones que no había tenido en cuenta el autor en el momento de la escritura. Todo texto es, en fin, una obra “abierta”, como demostró Eco (1990: 74); y

¹⁴² Utilizo la terminología del Grupo μ (1987: 184). Lázaro Carreter (1984: 275) llamó a esta fórmula “metáfora pura”. Metáfora in *praesentia* o “impura” sería aquella en la que los dos elementos quedan explícitos. Véase el punto 2.2.

¹⁴³ Véase el punto 2.6.2.1.

esta realidad se hace más visible en el caso de la poesía, por llevar al extremo los valores estéticos inherentes a la función poética.

A través de cualquiera de estos modos, veremos reflejada de forma nítida aquella sentencia del poeta y crítico ourensano Valente (2008: web): “Multiplicador de sentidos, el poema es superior a todos sus sentidos posibles. Y aunque todos ellos nos hubieran sido dados, el poema ha de retener de su naturaleza lo que en rigor lo constituye, la fascinación del enigma”¹⁴⁴. En efecto, la polivalencia significativa del género ensancha la imaginación lectora. Las posibilidades interpretativas brotarán en cada lectura.

Debo resaltar que no dedicaré un epígrafe aparte a las connotaciones presentadas por algunos de los planos metafóricos, a fin de no caer en la redundancia. Esos valores connotativos los iré contemplando al analizar ejemplos de dos modos de expresión de la ambigüedad: el de las metáforas que apuntan visiblemente a más de un significado denotativo y el de las metáforas con elementos ambiguos u ocultos. Efectivamente, para examinar con propiedad las connotaciones —unas manifestaciones tan sutiles— es útil reparar paralelamente en diversos aspectos de la expresión metafórica e, incluso, poemática (de ahí que vuelva a hablar de los valores connotativos al final de la tesis, cuando estudie la dinámica de metáfora y poema¹⁴⁵).

Quiero volver a incidir en que las connotaciones resultan capitales en las metáforas (y, yendo más allá, en el fenómeno poético). Gracias a los valores connotativos, la palabra sirve no sólo para transmitir valores cognitivos (derivados de establecer una relación por semejanza entre dos términos), para embellecer la expresión y para estructurar el texto, sino también para expresar la sensorialidad en el sentido más pleno. Al reparar en el valor connotativo de una palabra o un mensaje, el lector activa recuerdos ligados a sentimientos y sensaciones. No olvidemos que la connotación es el significado emocional; varía notablemente entre los individuos (e incluso, a lo largo del tiempo, para un mismo individuo). En vista de lo cual, el lector puede contemplar, en una palabra, connotaciones en las que ni siquiera había reparado el autor. En el presente subapartado (al igual que en otros puntos de la tesis), me basaré especialmente en los

¹⁴⁴ Valente concuerda, por tanto, con Jakobson en lo relativo al carácter polisemántico y ambiguo de la poesía, pero parece ir incluso más lejos que el teórico ruso al afirmar: “El poema es presemiótico; antes que signo es aparición, enigma (enigma de soluciones infinitas)” (Valente, 2008: web).

¹⁴⁵ Véase el subapartado 3.9.

significados connotativos que están presentes en la historia de la poesía, así como en la misma realidad.

3.6.1. Metáforas con elementos que apuntan a más de una denotación

El modo más sencillo en que se aprecia el carácter polisemántico de la poesía es cuando un mensaje apunta visiblemente a más de una dirección denotativa. Pues bien, a veces, en la lírica del manchego uno de los dos planos de la metáfora —el real, generalmente, tanto en la tipología cotidiana como en la poética— conserva, de entrada, dos significados, produciéndose así una dilogía¹⁴⁶. Pero la circunstancia de que el plano de un tropo se dirija de forma visible a dos o tres significados no agota las restantes posibilidades denotativas (y a éstas habría que añadir las connotaciones, que llevan la palabra al grado máximo de la polivalencia significativa). Digamos que el autor facilita unos niveles semánticos primarios; los secundarios habrán de ser contemplados por el lector. A propósito, Miguel Casado, refiriéndose a los principales significados metafóricos de *Horizonte desde la rada* (uno de los poemarios más representativos de Martínez Sarrión), escribió:

(...) esos elementos del libro, aun mostrando claro su origen, rehúyen una lectura como metáforas fijas, funcionan como señales que pueden moverse, apuntar aquí o allá, que no anulan los otros y múltiples niveles de las palabras que convocan. (Casado, 1997: 12)

3.6.1.1. Metáforas cotidianas

Comencemos reparando en el poema “Precauciones”, perteneciente a *Muescas del tiempo oscuro* —colección de poemas que, pese a estar escritos de forma paralela al primer libro publicado por Martínez Sarrión, *Teatro de operaciones* (1967), no vieron la luz hasta 2010—:

Sucede cualquier día
que las acacias
tienen mil hojas nuevas
y los enamorados
se abrazan
más furtivos o más locos.

¹⁴⁶ “Uso de una palabra en dos sentidos diversos, dentro de un mismo enunciado (...)” (Lázaro Carreter, 1984: 144-145).

Sucede
que notamos,
mi antiguo amor,
muchacha ya no mía,
que otro milagro no está descartado,
que abril **ha licenciado** a la tristeza,
que a ratos nos miramos como entonces,
que el aire está más claro
cuando viajas a mí,
aún ocultando
tu billete de vuelta. (Martínez Sarrión, 2010: 74)

La poesía versa sobre el rescoldo amoroso que queda entre el *yo* lírico y su exnovia. Esa realidad sentimental se produce en abril; así lo expresa el verso 12 y la cita de Juan Ramón Jiménez que encabeza el poema y que Martínez Sarrión atribuye erróneamente a Jorge Guillén: “Abril, abril ¿y tu jinete bello? / ¡Mi pobre amor, mi pobre amor, abril!” (Martínez Sarrión, 2010: 74). El texto completo del Nobel moguerense, “Epitafio ideal”, también presenta (aquí, eso sí, de forma alegórica: a través de un caballo) un reencuentro sentimental. Reproduzco el poema entero de Juan Ramón Jiménez, por ser éste el evidente hipotexto¹⁴⁷ de “Precauciones”:

¡Abril!, ¿solo, desnudo, caballo blanco mío de mi dicha?

(Llegó rompiendo, llenos de rocío, los rosales; metiéndose, despedregando los pesados torrentes; levantando, ciclón de luz, los pájaros alegres.)

Tu jadeo, tu espuma, tu sudor, me parece que vienen de otra vida... ¡Ven aquí, ven aquí, caballo mío; abril, abril que vuelves, caballo blanco de mi amor perdido!

(Mis ojos le acarician, apretándole, la frente blanca cual la luna, con su diamante negro de carbón.)

Abril, abril, ¿y tu jinete bello? ¡Mi pobre amor, mi pobre amor, abril! (Jiménez, 2006: 676-677)

¹⁴⁷ De acuerdo con Beristáin (2006), la hipertextualidad fue definida por Genette (1989), uno de los creadores de la narratología, como la relación entre un texto *B* —hipertexto— y un texto anterior *A* —hipotexto—, del que dimana el primero de ellos.

Volvamos al texto de Sarrión. “Abril”, en el duodécimo verso, es una metáfora de naturaleza “ontológica” (concretamente una prosopopeya), pues **licencia** a la tristeza¹⁴⁸. Estamos, además, ante la forma llamada “metáfora del verbo”, puesto que el término irreal aparece expresado a través de esa clase de palabra. El plano real de la personificación, evidentemente, es polisémico; y, al emplearlo, el sujeto poético expresa, a lo menos, dos significados denotativos primarios. En primer lugar, se refiere a la primera acepción que le da la Real Academia Española (web) al vocablo: “Cuarto mes del año” (Real Academia Española: web). Nos lleva a suponer ese nivel semántico la referencia, en la poesía, al crecimiento de las hojas de las acacias (versos 1-3). Efectivamente, durante la primavera (estación que incluye a abril), se producen esos brotes. La otra dirección semántica primaria a la que apuntaría Martínez Sarrión al emplear la palabra “abril” coincide con la segunda acepción que le otorga al vocablo la Real Academia Española (web): “Primera juventud”. Es lo que se deduce de la referencia a la mocedad de la mujer deseada: “muchacha ya no mía (...)” (verso 10). Queda probado que en “abril” hay una dilogía denotativa, producto de la ambigüedad que caracteriza a la poesía.

Cabe apuntar que el citado mes está muy presente en la tradición y en la modernidad lírica amorosa de Occidente, presentando a menudo connotaciones eróticas, algo que se aprecia tanto en el poema de Juan Ramón Jiménez (la referencia al jadeo o al sudor) como en el de Martínez Sarrión (la alusión al lado furtivo de los amantes). La génesis connotativa es evidente: en los albores de la primavera solemos aumentar nuestro deseo sexual, de ahí el conocido dicho “La primavera la sangre altera”.

Veamos otra metáfora cotidiana en la que uno de sus elementos apunta explícitamente a dos significados objetivos. Leamos el siguiente soneto, “Barato mar”, del poemario *De acedía*:

Lunas de *tervilor*, peces de minio,
resacas como patas de elefante.
Bulimias sin pudor, plata menguante,
inanidad de todo raciocinio.

Haría falta contar con otro Plinio

¹⁴⁸ También “tristeza” sería una personificación: si se licencia esa cualidad, es porque aparece tratada como un **humano**.

o con algún ingenio semejante
para censar la zafiedad reinante
decretando, de paso, su exterminio.

Playas con una capa oleaginosa
donde navegan botes de cosmético
que alguna vez son **niños** extraviados.

Miles de necios con la Poderosa
miman las contorsiones de un frenético
con mucho de caballos desbocados. (Martínez Sarrión, 1986: 43)

Bien, el primer terceto contiene la siguiente metáfora: botes = **niños** extraviados. Estamos, por tanto, ante una metáfora personificadora. Teniendo en cuenta que esos botes son “de cosméticos”, el primer término de la metáfora encaja, de entrada, con esta acepción: “Recipiente pequeño, comúnmente cilíndrico, que sirve para guardar tanto líquidos como objetos” (Real Academia Española: web). Por otro lado, hemos de tener en cuenta que los botes navegan, y uno de los significados de “navegar” es el siguiente: “Dicho de un buque o de otra embarcación: navegar”. Así pues, en el poema, “bote” mantiene también esta acepción: “Embarcación pequeña de remo, sin cubierta y cruzada de tablones que sirven de asiento”. Conviene señalar, además, que el plano irreal, “niño”, al llevar al lado el calificativo “extraviados”, es portador de connotaciones negativas: **inquietud**, **pena**, **angustia**, etc. Esos valores semánticos, en tanto que originados por el dolor que siempre ha supuesto en la sociedad la pérdida de un chiquillo, los comparten la práctica totalidad de los hablantes.

3.6.1.2. Metáforas poéticas

Fijémonos en estos versos contenidos en *Pautas para conjurados*:

mis normas primerizas de moral

y recuerdos prendidos como **dardos**:

recuerdo de primera comunión
lazo de seda ajado

flecos rituales sollozaban de envidia

los niños del hospicio (Martínez Sarrión, 1981: 120)¹⁴⁹

Aquí Martínez Sarrión conceptualiza —mediante un símil— los recuerdos en **dardos**. Efectivamente, el vocablo “recuerdo” tiene varias acepciones, como indica la Real Academia Española (web): 1) “Memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de que ya se habló”, 2) “Cosa que se regala en testimonio de buen afecto”, 3) “Objeto que se conserva para recordar a una persona, una circunstancia, un suceso, etc.” y 4) “memorias”, es decir, “saludo por escrito o por medio de tercera persona”. En el plano real de la metáfora sarrioniana, parecen convivir, de entrada, la acepción primera —pues el sujeto hace memoria de los sollozos infantiles— y la segunda —ya que el protagonista se refiere además a un lazo de seda maltratado por el tiempo—. En consecuencia, la “memoria que se hace” y el “objeto que se conserva” son, a la vez, **dardos**. Es menester señalar que el mencionado plano irreal también es una palabra polisémica: según la Real Academia española (web), puede referirse a un arma, a un mújol (pez) o a un dicho mordaz. Para desentrañar el significado correspondiente, se tendrá en cuenta el participio, “prendido”, con el que Martínez Sarrión acompaña al vocablo del plano irreal. “Prender”, en su segunda acepción (Real Academia Española: web), significa “Sujetar una cosa a otra mediante un alfiler, unas puntadas, etc.”. Ese significado es el que se ajusta cómodamente a la frase, puesto que el hombre puede sujetar (prender) el dardo a una diana. Dicho lo cual, la existencia de un significado latente, primario, no es óbice para que convivan en el mismo vocablo —“dardo”— las restantes acepciones. Lo mismo puede decirse de la palabra “recuerdo”; las dos corrientes semánticas a las que apunta con nitidez son sólo las primarias, las secundarias habrían de ser contempladas por el lector.

Veamos otro ejemplo de pluralidad metafórica similar al anterior. Está incluido en el comienzo del poema sarrioniano “Montaje de atracciones”, que reproduzco entero:

Como en los viejos filmes de vanguardia
titilantes y frágiles, **carnaza** ya tan sólo
para furtivos *zombies* de las cinematecas
que al salir de la sala se disuelven
cual **Nosferatu**¹⁵⁰, en un montón de polvo,

¹⁴⁹ Puede leerse el poema completo en el epígrafe 3.6.3.2.

insertar en los vales del *Rosenkavalier*
(milagro de elegancia descuidada
y del fulgor de muerte que aureola
el cantado final de cualquier mascarada)
el estertor más acre,
la furia más cargada de destino:
ese desgajamiento pestilente y viscoso
en que la vida afianza sus escarpas
como si del más sólido paredón se tratara. (Martínez Sarrión, 1990: 30)

Me detendré en los cinco primeros versos, que encierran, al menos, dos metáforas: 1) película = **carriña** y 2) zombi = **vampiro**. Me interesa que nos fijemos en la segunda, expresada a través de un símil de naturaleza poética: “(...) cual **Nosferatu** (...)”. Como explicaré más adelante¹⁵¹ demostrando la validez del enfoque interaccionista, para Martínez Sarrión el zombi es un **vampiro** sin dejar de ser un zombi. Resulta capital ahora poner de relieve que la palabra “zombi” se caracteriza por su disemia, es decir, por poseer dos significados diferentes. Pues bien, dicho vocablo conserva aquí ambos sentidos. Así, por un lado, el creador albaceteño parece aludir a un hombre atolondrado que, fuera de su ámbito referencial (el cine), carece de vínculos: por eso, al salir de la cinemateca, ese sujeto acaba disuelto en **polvo** —esto equivaldría a decir que muere, y lo hace de la misma forma que Nosferatu, lo que sugiere que el sujeto poemático sólo mantiene su esencia humana al cultivar su pasión—. Tal explicación concuerda con el segundo valor semántico que da la Real Academia Española (web) a “zombi”: “Atontado, que se comporta como un autómatas” (Real Academia Española: web). Por otro lado, hemos de tener en cuenta que el poeta manchego envuelve los versos citados en una atmósfera de cine de terror; de hecho, los dos planos de la segunda metáfora —el real, los zombies; y el irreal, un vampiro (**Nosferatu**)— son personajes prototípicos de esta iconografía del celuloide. Según ese contexto, la palabra “zombi” parece preservar también su otra acepción, la primaria: “Persona que se supone muerta y que ha sido reanimada por arte de brujería, con el fin de dominar su voluntad” (Real Academia Española: web).

¹⁵⁰ Se refiere al protagonista del homónimo clásico del cine de terror, *Nosferatu el vampiro* (1922), largometraje dirigido por F. W. Murnau. Nosferatu es un vampiro que, efectivamente, muere en una nube de polvo.

¹⁵¹ Véase el punto 3.7.2.

En las metáforas poéticas de Martínez Sarrión, la explícita ambigüedad del plano real también fomenta la pluralidad de significados. Este procedimiento no es, en la obra del albaceteño, el habitual, aunque se da de forma más reiterada que en sus metáforas cotidianas. Remito, de nuevo, al soneto “Barato mar”, que comienza de este modo:

Lunas de *tervilor*, peces de minio,
resacas como **patas de elefante**.
Bulimias sin pudor, plata menguante,
inanidad de todo raciocinio. (Martínez Sarrión, 1986: 43)

Pues bien, me interesa que reparemos en el segundo verso, que es en sí mismo una metáfora, concretamente un símil: “resacas como **patas de elefante**”. El contexto del poema —incluyendo el título— es, efectivamente, marítimo (al menos simbólicamente: he aquí, de nuevo, la ambigüedad poética¹⁵²), pero esa pista no ata un significado concreto para el plano real del tropo. Me explico. “Resaca” —palabra polisémica— contiene, según la Real Academia Española (web), dos acepciones relacionadas con el mar: 1) “Movimiento en retroceso de las olas después que han llegado a la orilla” y 2) “Limo o residuos que el mar o los ríos dejan en la orilla después de la crecida”. No hay en el poema ninguna clave que apunte decididamente a uno de los dos significados marítimos. El referente, por tanto, resulta ambiguo, algo que sucede —como sabemos— en la poesía.

Además, teniendo en cuenta que la estrofa citada (como el poema completo) contiene algunos tropos cuyos elementos están alejados del contexto marítimo simbólico —verbigracia: las **impúdicas** bulimias, una personificación—, y sabiendo de la esencia polisemántica de la poesía, resulta natural pensar que “resaca” —plano real de la metáfora— apunta a otros sentidos. He aquí una acepción del vocablo no relacionada con el mar: “Malestar que padece al despertar quien ha bebido alcohol en exceso” (Real Academia Española: web). Pues bien, cuando uno padece la resaca, es frecuente, en el lenguaje cotidiano, decir de modo figurado: “Me siento **pesado**”. Esa pesadez metafórica concuerda con la pesadez física de las “**patas de elefante**” (plano irreal de la

¹⁵² Milagros Polo explica que la sección tercera de *De acedía*, donde se encuentra situado “Barato mar”, “(...) apunta al ‘poder’ y alrededor, las constelaciones humanas”. Acerca del citado poema, la filóloga escribe: “En *Barato Mar*, en donde la visión de una polis universal no puede ser más adecuada al Mal, todo está putrefacto bajo la pancarta de los *mil discursos* y haría falta un Plinio para narrar el horror (...)” (Polo López, 1995: 142).

misma metáfora sarrioniana). Así pues, “resaca”, en el verso de Sarrión, preservaría más de dos significados —todos, según la tesis de Paz—, superando la disemia.

3.6.2. Metáforas con elementos ocultos o expresados de forma vaga

Ahondemos ahora en el segundo modo de expresión de la ambigüedad metafórica, cuando los elementos están presentados de forma táctica o vaga. Estas formulaciones se dan también en el lenguaje cotidiano, pero al contrario de lo que sucede con aquél, en el discurso poético la ambigüedad no se disipa fácilmente atendiendo al contexto, puesto que, de acuerdo con Jakobson (1981a: 382-383), éste es también ambiguo, como el mensaje, el emisor y el receptor. Además, es más difícil comprender, de entrada, un texto lírico porque en éste, frente al lenguaje cotidiano, el conocimiento no está convencionalizado. Se puede colegir, pues, que una metáfora poética no destaca por su carácter inferencial.

Por otra parte, que el lenguaje lírico esté embebido de hermetismo —más o menos pronunciado— es hasta natural; no sólo responde a la intención que pueda tener un autor de ser poco discursivo. Como ya hemos dicho, uno de los códigos poéticos (el rítmico-métrico) produce constantemente la condensación verbal¹⁵³, que incentiva la imaginación lectora y que propicia, además, el contacto entre diversas figuras retóricas. Pues bien, esa condensación radical se desarrolla de forma plena a través de las metáforas expresadas de forma vaga o implícita. Si leemos a los líricos clásicos o a los contemporáneos, hallaremos multitud de metáforas “puras” o *in absentia*, las cuales se expresan con la fórmula más compleja (el único plano explícito es el irreal). Imaginemos que somos poetas y tenemos la idea metafórica “Tu ombligo es un **arroyo**”. Dicha idea podríamos enunciarla a través de una metáfora verbal: “**Me bañé en tu ombligo**”. Supongamos que nuestro erótico verso conforma un micropoema, sin contexto ninguno. El lector, al leer esa variación metafórica, puede reconstruir de varios modos posibles el tropo; así, el ombligo es un **arroyo**, un **río** o un **mar**.

De acuerdo con Bustos, en el caso de un poema, la comprensión cabal del texto puede ser imposible, cuando la reconstitución metafórica no es propicia, porque así lo ha decidido el autor (Bustos Guadaño, 2006: web). Añadió al respecto el teórico:

¹⁵³ Recordemos que la poesía, de acuerdo con Pound (2010: 43), “(...) es la forma más concentrada de toda expresión verbal”.

Puede que hayamos perdido acceso al conocimiento convencionalizado que alimenta las metáforas del poema, como suele suceder en la poesía clásica, o en la perteneciente a culturas muy alejadas de la nuestra. O puede que los supuestos utilizados por el poeta nos sean inaccesibles por otras razones: porque el poeta haya decidido mantenerlos ocultos al lector, incluso por mandato de su propia teoría estética. Esto ha sucedido especialmente en algunos momentos de la historia de la poesía, como en el caso de la poesía surrealista o en la poesía hermética. (Bustos Guadaño, 2006: web)

Previamente Lázaro Carreter había explicado:

En otras formas de comunicación, el emisor y el receptor hacen lo posible para que ésta se logre. Eso no es habitual en grandes zonas de la lírica. San Juan de la Cruz, Góngora, por ejemplo, no cooperaban, ni lo hacen tampoco muchos de los contemporáneos, para que el lector les entienda con facilidad. Y es que el autor no puede ceder mucho para ser entendido, porque sabe que, si otorga demasiado, sus propósitos estéticos no quedan a salvo. De esta pugna y esfuerzo, resulta que el lector es también co-autor del poema. (Lázaro Carreter, 1982: 36)

A mi modo de ver, salvo en los casos más extremos, el radical hermetismo de una metáfora no imposibilita la reconstrucción de la misma, aunque está claro que esa tarea se vuelve difícil. Una dificultad entendida únicamente desde la óptica del logocentrismo, de la unidireccionalidad semántica, inherente al lenguaje estándar. Pero sabemos, gracias a Jakobson, que el género poético es ambiguo por naturaleza, polisémico, simbólico. En vista de lo cual, cuando Martínez Sarrión presenta tácitamente o de forma vaga uno de los términos de tal metáfora, la reconstrucción de la figura se abre a multitud de significados posibles, aun teniendo presente el ambiguo contexto. En consecuencia, dichas metáforas crípticas permiten ser reconstruidas de varios modos, lo que equivale a decir que el lector sensible jugará con los diferentes valores semánticos.

El hermetismo sarrioniano, producto de la voluntad estética del propio autor —que viene de la neovanguardia—, pero también de la organización rítmica del propio poema, se manifiesta en las llamadas metáforas “puras” (*in absentia*), así como en las “impuras” (*in praesentia*) cuando uno de los términos está expresado vagamente —principalmente a través de dos formas metafóricas¹⁵⁴: la “del genitivo” (que es sustantiva) y la “del

¹⁵⁴ Véase el punto 2.2, donde hablo de ambas formas metafóricas partiendo del catedrático Domínguez Caparrós (1985: 82-83). En la metáfora “del adjetivo”, el elemento irreal está expresado a través de la

adjetivo”—. En cualquiera de los casos, como veremos, se cumple aquello que, en buena metáfora, Lázaro Carreter dijera al periodista Beaumont (1982: web) para *El País*: “El poeta juega muchas veces al ajedrez sin tablero, y por eso no entendemos sus movimientos”.

3.6.2.1. Metáforas cotidianas

No es demasiado habitual que Martínez Sarrión exprese la metáfora cotidiana con la fórmula *in absentia* (o sea, con el plano real implícito); y cuando lo hace, no destaca, aparentemente, por su ambigüedad. Desde luego, esta cualidad probablemente exista, pero es difícil de ver. A propósito, Paz (2010: 107) decía que una “imagen” (sea ésta una metáfora, una parábola, una alegoría...) preserva todos los significados de las palabras. Y el proceso se puede observar de un modo “(...) apenas visible o realizado del todo” (Paz, 2010: 112).

Con mucha más frecuencia, el escritor manchego presenta de forma vaga algunos de los elementos de las metáforas cotidianas. Veamos ejemplos de estas enunciaciones que responden a la formulación *in praesentia*.

La siguiente poesía, “Condición básica”, está incluida en *Horizonte desde la rada*, una de las obras de madurez del lírico albaceteño:

Si el poema no surge
con el casco y la lanza de Minerva-
es decir guerreando
y con clara cabeza-
¿no tendrá por destino
el del hielo del vaso,
el de las toneladas de **siniestras** colillas
que hay que bajar de noche y en sigilo
resistiendo al impulso de arrojarse con ellas
al honrado camión de la inmundicia? (Martínez Sarrión, 1997: 66)

En el séptimo verso, el vate albaceteño habla de unas “(...) **siniestras** colillas”. He aquí una metáfora “del adjetivo”, pues en esta clase de vocablo está expresado uno de los

citada clase de palabra. La forma “del genitivo” responde a este esquema: sustantivo + preposición + otro término. Ahí hay dos posibilidades de lectura: “B” pertenece a “C”, y la relación indica la existencia de “A”; o (el más lógico) “C” pertenece a “A”, y la relación manifiesta que existe “B”.

términos, concretamente el imaginario. “Siniestro” es una palabra polisémica que puede estar referida tanto a un **hombre** como a una **bestia**; se antoja revelador el quinto significado que le adjudica al vocablo la Real Academia Española (web): “Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia”. Habida cuenta de la ambivalencia expresiva en esa parte del poema, existe la posibilidad de que haya una prosopopeya si a las colillas las consideramos **hombres**. Por otro lado, al conceptualizar a las colillas en **bestias**, tendremos una metáfora poética.

Fijémonos en el comienzo de “Otra poética improbable”, poema perteneciente a *De acedía* que analizaré entero más adelante¹⁵⁵:

Ni arma cargada de futuro,
ni con tal **lastre de** pasado
que suponga sacarse de la manga
una estólida tienda de abalorios
con la oculta intención de levantar efebos.
La poesía es fábrica de castigados muros
con alto tragaluz que sólo al azar filtra
la más perecedera luz del sueño. (Martínez Sarrión, 2003: 291)

El primer verso, en cursiva, es el resultado de la variación de una conocida metáfora de Gabriel Celaya, el máximo exponente —junto a Blas de Otero— del socialrealismo poético estatal¹⁵⁶, tendencia hegemónica durante buena parte del franquismo. El poema referido de Celaya (1979: 47-49) se titula significativamente “La poesía es un **arma cargada de futuro**”. Como comentaré más adelante en mayor profundidad, al negar esa metáfora, Sarrión abjura de la citada tendencia, pero también del esteticismo poético pronunciado —la referencia a los abalorios—, rasgo inherente a su propia generación, la de los Novísimos. El manchego escribió ese poema dentro de su segunda etapa, la de madurez, donde hay una mayor transitividad discursiva que en la primera.

Reparemos ahora en el verso 2, “(...) **lastre de** pasado”. Estamos ante una metáfora sustantiva, concretamente “del genitivo”, como queda probado con la preposición situada entre los dos términos. Desde luego, la expresión resultante está embebida de vaguedad, puesto que en ella el mensaje se orienta hacia sí mismo. Me explico.

¹⁵⁵ Véase el punto 3.9.2.2.

¹⁵⁶ Véase el punto 3.1.3.

“Pasado” está expresado en términos de “**lastre**”, pero este último término sería una variación del campo semántico irreal. Lo que ocurre es que “**lastre**”, en la acepción que más se adecúa al contexto metapoético de la frase (la citada crítica al esteticismo), significa “Persona o cosa que entorpece o detiene algo” (Real Academia Española: web). Por tanto, el término irreal puede apuntar a ambas direcciones (**persona** y **cosa**), puesto que el referente poemático no es nada clarificador al respecto. En la primera opción, habría una prosopopeya (metáfora cotidiana); en la segunda, una metáfora poética.

Veamos ahora una metáfora verbal ambigua. Está contenida en el siguiente poema de *Teatro de operaciones*:

mundo de piedra
lluvias
el duero **cabeceando**
ojos arriba amor
cabeceando el duero
lluvias de primavera amor (Martínez Sarrión, 2010: 56)

Ahí el río Duero está conceptualizado, efectivamente, gracias al verbo “cabecear”. Sucede que esta palabra es muy polisémica: alude a cierto movimiento de un **humano**, de un **caballo**, de una **caja de carruaje**, de una **embarcación**, etcétera (Real Academia Española: web). En vista de la ambigüedad contextual, cualquiera de las opciones que he subrayado con negrita puede conformar el elemento irreal de la metáfora. En la primera de las posibilidades, tendríamos una metáfora cotidiana “ontológica”, concretamente una prosopopeya; las otras variables traerían consigo metáforas poéticas.

3.6.2.2. Metáforas poéticas

En las metáforas poéticas sarrionianas, hay muchos elementos expresados tanto de forma vaga como tácita.

Comencemos viendo las metáforas “puras” o *in absentia*, donde el término metaforizado está expresado tácitamente. Cuando el creador albaceteño expresa con dicha fórmula la ambigüedad, ésta, desde luego, se acentúa con respecto a lo que ocurriría en las metáforas cotidianas, donde —como he dicho— suelen aparecer elementos vagos

más que tácitos. Parto del poema titulado “Variaciones sobre ‘Hastío’ de Ibn Al-Mu’tazz¹⁵⁷ (siglo X d.C.)”:

No pretendáis forzar con fiestas
mi decidida, sobria reclusión.
Nada en el hoy —salvo por la memoria,
que aborrezco— permanece de ayer.
No interrogadme a mí.
A mis años, acaso, y en voz queda.

Cumplidos los sesenta vallé el **campo**. (Martínez Sarrión, 1999: 31)

Es preciso leer el poema completo para intuir, gracias al contexto —aun siendo éste ligeramente ambiguo—, que en el último verso hay una metáfora; de lo contrario, el lector puede leer esa frase sin reparar en el sentido figurado. Para llegar a esta conclusión, he tenido en cuenta el enfoque pragmático de Grice¹⁵⁸, quien recomendaba distinguir entre “lo que se dice” (esto es, cómo entendemos un enunciado fijándonos sólo en el contenido proposicional del mismo) y “lo que se comunica” (aquella información que, si bien se transmite mediante el enunciado, difiere de su contenido proposicional). Pues bien, según Grice, en el caso de la metáfora se da una ruptura entre esas dos formas de posicionarse ante un enunciado, toda vez que el sentido figurado no debe interpretarse de forma literal. Así sucede, efectivamente, en el último verso del poema sarrioniano. Lo que el autor albaceteño “dice” ahí no es lo mismo que lo que “comunica”.

En “Variaciones sobre ‘Hastío’ de Ibn Al-Mu’tazz (siglo X d.C.)”, el sujeto lírico de Martínez Sarrión, hastiado, decide recluirse. El comentado verso final, que sintetiza la temática del poema (el verbo “vallar” apunta a la reclusión), presenta solamente el plano irreal de la metáfora: “**campo**”. El lector —en calidad de “co-autor” del poema, como dijo Lázaro Carreter (1982: 36)— ha de deducir cuál es el plano real; las posibilidades,

¹⁵⁷ Importante poeta árabe nacido en 861 y muerto en 908. Resulta difícil acceder a una muestra vasta de su poesía en traducción castellana. He consultado una interesante antología dedicada al propio Ibn Al-Mu’tazz y a otros dos poetas abasidas, Abbas Ibn Al-Ahnaf y Abu al-Ala Al Ma’arri, que se titula *Selección de poesía árabe* (2003) y que contiene versiones de Alberto Manzano. En esa obra, ninguno de los textos de los poetas antologados lleva título o paratexto alguno. En fin, el hipotético título “Hastío”, que Martínez Sarrión atribuye a Ibn Al-Mu’tazz, se me presenta como un enigma. No obstante, existe la posibilidad de que el lírico manchego se haya valido de una licencia poética a la hora de presentar su propio poema; quizás “Hastío” no sea más que el tema (no el título) de uno de los textos del vate árabe. Ya decía Jakobson (1981a: 382) que en la poesía el destinatador, el destinatario y el mensaje son ambiguos.

¹⁵⁸ Véase el punto 2.1.7.2.1.

en consonancia con la temática del poema, son varias: “sociabilidad”, “vida nocturna”, “amistad”, “amor”... A los ojos del lector, el protagonista del poema puede haber “**vallado**” todas esas cualidades; ya se ha dicho que el poeta posibilita que el lector juegue con varios significados. En fin, la ambigüedad (ligera, en este caso) del contexto demuestra, una vez más, el cariz polisemántico de toda metáfora poética.

Lázaro Carreter explica que una de las peculiaridades de la literatura es que el acto comunicativo entre emisor y receptor se realiza mediante mediadores. “Y ese elemento intermedio no es otro que la literatura como institución, que tiene una manifestación formidable, la crítica” (Lázaro Carreter, 1982: 36), concluye el exdirector de la Real Academia Española. Pues bien, me parece muy significativa la lectura que hace el crítico Prieto de Paula (experto, como sabemos, en la poesía sarrioniana) del complejo poema “Pesca submarina”, incluido por el autor albaceteño en *De acedía*. Veamos, primero, la poesía:

Como otros en la suave amanecida
se embuten de sus máscaras y gomas
hundiéndose en el mar asordinado
y vuelven cuando el sol está bien alto
exhibiendo el botín a los amigos,
así uno, en estas tardes de ventisca
ungidas por la música, bucea
y luego de derivas laberínticas
saca a la superficie este pequeño **pulpo**
que con mayor maceración y aliño
tal vez un día pueda recordarse. (Martínez Sarrión, 1986: 32)

Parece tratarse, según Prieto de Paula (2003: 96), de una composición relacionada con el poema “(...) como producto del sinsentido vital”. El crítico salmantino hizo esta consideración hablando de algunos de los componentes psíquicos de la voz emisora de *De acedía*. Añade Prieto de Paula que “Pesca submarina”

(...) compara el botín obtenido del mar bajo el sol cenital con “este pequeño **pulpo** / que con mayor maceración y aliño / tal vez un día pueda recordarse”: imagen probable de unos versos en bruto y necesarios aún de lima, en los que se resuelven las derivas laberínticas en tardes ventosas. (Prieto de Paula, 2003: 96)

Explicaré por qué me parece tan significativa esa reflexión de Prieto de Paula. El teórico salmantino habla de la existencia de una imagen, la del pulpo (sería el plano irreal de la metáfora), pero la interpretación que él mismo hace la considera “probable”: podemos colegir, por tanto, que esa interpretación está fundada, pero no cerrada a otros significados —como sucede en multitud de momentos de la obra de Martínez Sarrión, dado el carácter ambiguo del género literario que practica y dada la singular pericia del autor manchego para la abstracción—. La de Prieto de Paula es una de las posibles interpretaciones, porque, efectivamente, estamos ante un tropo complejo: el elemento real está expresado de forma tácita, y el contexto —muy ambiguo— no ayuda a decantarse fácilmente por un polo concreto. La referencia a la música acaso sea la única clave medianamente diáfana que incita a considerar el plano real como una creación artística en bruto, pero del mismo modo que se puede pensar en la poesía (un poema, ciertamente, posee musicalidad), es natural que el lector contemple una prosa escrita con tensión o, por supuesto, una composición musical como elementos metaforizados.

De cara a la reconstrucción de la metáfora a la cual me estoy refiriendo, también es de ayuda tener en cuenta —como hizo Prieto de Paula (2003: 96)— que el poema “Pesca submarina” pertenece a un libro en cual Martínez Sarrión reflexiona en diversas ocasiones sobre la escritura poética. Pero —insisto— la interpretación del crítico salmantino es sólo una de las posibles, como él mismo asume al aludir a una “imagen probable”. Desde luego, estamos ante un ejemplo que concede el timbre de validez a la tesis jakobsoniana: en el género poético hasta el referente es ambiguo.

Veamos algún ejemplo de metáforas “impuras” donde uno de los planos está expresado de forma vaga. Y la vaguedad, ya se sabe, implica libertad en la elección o interpretación.

Partamos del poema “Vuelo rasante”, perteneciente a *De acedía*:

Salir de la infancia. Sueños
—por lo general **mojados**—
de poderío, de amor
preferiblemente aciago.
Catedrales como túneles
y allá, al fondo, un resplandor
de turquesa, entre las sombras

extraños bultos: mendigos,
devastados cocainómanos,
tiernas huérfanas de Griffith,
espías rusos, putas caras.
Quincalla que suplantaba
cuanto ahora, seco, aparece
visto a través de sus ojos:
la lógica más cerrada
que le veda al relator
todo desliz en el cuento. (Martínez Sarrión, 1986: 18)

Fijémonos en los dos primeros versos. Sarrión presenta una metáfora cuyo plano real es “sueños”. El plano irreal está expresado vagamente a través del adjetivo “**mojados**”, tan polisémico. El contexto no sella un único significado a la hora de reconstruir ese elemento metafórico; en consecuencia, el lector, llegado el momento, puede tener en cuenta diversas opciones: una **toalla**, un **material**, una **superficie**... Incluso existe la posibilidad de que los sueños estén expresados en términos de una **persona**: ahí tendríamos, claro está, una prosopopeya (y, por tanto, una metáfora cotidiana “ontológica”).

Vayamos al poema “Sonajeros con trampa”, incluido en *Horizonte desde la rada* y dedicado —como consta en el paratexto— al poeta postista Gabino-Alejandro Carriedo, quien fuera maestro y amigo de Martínez Sarrión:

Rubempré y otros santos varones,
alas en los pies.
Rascayú y su inepta ralea,
marcha de cimpiés.

Alakarssis me muerde la oreja
¡vaya bofetón!
Los curritos que están de bureo
reciben la tos.

Alarido en el hombro del dueño,
batista y perchel.
Arrancando al novillo del ocho
te sales por pies.

Arando en la mar retadora
te las das de ful.
Me abro en mi verde motora:
gusano de luz.

Extrañeza de los precipicios,
huellas en sayal.
Líbrenos Santa Gema Galgani
de evitar el mal.

Chaleco de mil rayas. Fantasía
de un loco gandul.
Tengo un aspa en cada molino
y este falo azul.

Rosicler es la punta de la daga,
ababol el viento.
La derecha línea de tus pantalones
moda Amado Nervo.

Ríes con la coraza destrozada,
mueves la nariz.
Rasca ese andoba la guitarra
con aire infeliz.

La espina que la sopa contenía
hace un jeribeque.
Un relapso con cara de aguardiente
se ha tragado un cheque.

Un bulto gris en el ombligo basta
para no ser quinto.
La flojera dibuja su cogulla
en el vino tinto.

Con la salve se suenan los sonámbulos
de torcida risa.
En aquella ventana un supliciado
se exhibe en camisa.

Con las chinches de un hórreo se fabrican
corbatas de seda.

¡Un socorro, un auxilio, unas tenazas!

¡Ya está aquí la veda!

Revuelve la cazuela el sacristán
con aire de noble.

Un difunto es un piojo abarquillado
en tonel de roble.

Lesiones en el fondo de la copa,
mohos y salmueras.

Travesía de la salsa mahonesa
con sus pollos pera.

Facilidad le dicen a una puta
que regresa tarde.

Estoy de vacaciones, dice al nieto,
¡Viva Calomarde!

Huevos fritos de cena, ya colijo
que el niño se araña.

Buenas noches señoras y señores,
se ha fundido España.

Hoyal de adolescentes en estratos,
fundición de saldo.

Se sospecha que un arpista húngaro
ha enturbiado el caldo.

Verbenas de la Virgen, aguamiel,
dobles de cerveza.

Me duele la **manija del** ombligo
y voy de cabeza.

Rareza de la letra, punto roto,
lo que antes se decía Iturzaeta.

Estoy sin blanca en puro desteñirse
de la camiseta. (Martínez Sarrión, 1997: 57-60)

El procedimiento del *collage* impide la existencia de un referente claro que ayude a reconstruir las metáforas más ambiguas contenidas en el texto. Dicho lo cual, consideremos los siguientes versos: “Me duele la **manija del** ombligo / y voy de cabeza” (Martínez Sarrión, 1997: 60). Atendiendo a su esquema —nombre + preposición + término, en este caso otro nombre—, estaríamos ante una metáfora sustantiva “del genitivo”, la cual puede reconstruirse de al menos dos modos. En primer lugar, el campo semántico irreal estaría expresado vagamente, a través de un término que le pertenece (“**manija**”) y que, al entrar en relación con el plano real (“ombligo”), indica su existencia. “Manija” posee muchas denotaciones: “Abrazadera de metal con que se asegura algo”, “Mango, puño o manubrio de ciertos utensilios y herramientas”, “Especie de guante de cuero que los segadores de algunas provincias se ponen en la mano izquierda para no lastimársela con la mies ni con la hoz”, “Palanca pequeña para accionar el pestillo de puertas y ventanas, que sirve también de tirador”, etcétera (Real Academia Española: web). Habida cuenta de que no existe un contexto mínimamente nítido en el poema y dada la polisemia del vocablo, podemos asociar el ombligo (plano metaforizado) con una **puerta**, un **utensilio**, una **mano**, etcétera (variables para el plano metafórico). La clave, en cualquiera de los casos, es ésta: la **manija** entraría dentro del campo semántico irreal.

En segundo lugar, la citada metáfora “del genitivo” podría interpretarse del siguiente modo: la **manija** conceptualiza al ombligo.

Pongamos de relieve también que el vocablo “ombligo”, en el imaginario colectivo, tiene una connotación de egoísmo, de ahí la conocida frase “Te crees el ombligo del mundo”¹⁵⁹. Ese significado parece estar presente en los versos de Sarrión; si el sujeto lírico se encuentra triste (“y voy **de cabeza**”¹⁶⁰), probablemente sea como consecuencia de que ha perdido la confianza en sí mismo, otrora desmedida. En fin, lo que importa aquí, de nuevo, es apreciar la multiplicidad semántica (y, por tanto, la libertad de reconstrucción por parte del lector) que Jakobson, Paz o Valente ven en la naturaleza de la poesía.

¹⁵⁹ La Real Academia Española (web), tras indicar su carácter despectivo, define de este modo la expresión “el ombligo del mundo”: “El centro de algo, lo más importante”.

¹⁶⁰ Es una variación del siguiente *topos* cotidiano —de naturaleza “orientacional”— estudiado por Lakoff y Johnson (2009: 51): “FELIZ ES **ARRIBA**; TRISTE ES **ABAJO**”.

Por cierto, “Sonajeros con trampa” es —junto a “Arañas¹⁶¹”— el único poema escrito en clave de *collage* dentro del libro al que pertenece; entre ambos, más allá del procedimiento empleado, no existen similitudes obvias: el primero desprende negatividad, sugiriendo un ambiente amenazante; mientras que el segundo, al estar sostenido por los presupuestos vanguardistas del Postismo¹⁶², tiene una pátina de sinsentido y de humor absurdo (a la que parece aludir el mismo título del poema), en oposición con el lenguaje estándar. Ese postulado estético¹⁶³, unido al imperativo del ritmo, permite que reedifiquemos la metáfora de muchísimos modos. Acerca de “Sonajeros con trampa”, Prieto de Paula (2003: 92) pone el acento en que “(...) las disonancias, ripios y arbitrariedades léxicas encajan con dificultad en el conjunto del libro”. Parece incuestionable: acudir al contexto (lingüístico y extralingüístico) de *Horizonte desde la rada* no arroja luz a la hora de interpretar la metáfora del ombligo.

Más adelante¹⁶⁴ explicaré otro poema escrito en clave de *collage*, “Río salvaje”, de *Una tromba mortal para los balleneros*. A efectos (poli)semánticos, este texto está constituido principalmente por metáforas poéticas “del genitivo”, y casi todas ellas —como veremos— pueden reconstruirse de varios modos.

Volviendo a “Sonajeros con trampa”, reparemos en otro ejemplo *in praesentia* embebido, gracias a la forma metafórica verbal, de notable ambigüedad: “La flojera **dibuja** su cogulla / **en** el vino tinto” (Martínez Sarrión, 1997: 59). La “flojera”, efectivamente, es una personificación, porque puede dibujar. Y si donde dibuja es “**en** el vino tinto”, dicho líquido ha estar conceptualizado en una **superficie**, una **pintura** o un **dibujo**. No olvidemos que “dibujar”, de acuerdo con la Real Academia Española (web), es “Delinear en una superficie, y sombrear la figura de un cuerpo”; a su vez, también según la misma institución, “sombrear” consiste en “Dar sombra” o “Poner sombra en pintura o dibujo”. Así pues, el lector puede asociar el elemento metaforizado (“vino”) con las tres posibilidades citadas. Por supuesto, el género lírico permite identificar con todas esas cosas a la vez a la citada bebida.

Queda claro: el poeta, por imperativo del ritmo (la esencia del poema) y también muchas veces por su imperativo del movimiento al que se acoge o en el que se inspira,

¹⁶¹ Esta poesía la reproduzco y la analizo en el punto 3.9.3.

¹⁶² Véase el punto 3.1.3.1.

¹⁶³ Ya he explicado que los principales pilares de la actitud vanguardista son la búsqueda de la originalidad radical y el experimentalismo. Véase el epígrafe 3.1.2.

¹⁶⁴ Véase el punto 3.9.2.2.

al expresar de forma vaga o tácita un elemento metafórico, incita a que el lector considere diferentes polos semánticos (todos válidos); en consecuencia, éste ensancha su imaginación.

3.6.3. La desarticulación tipográfica

Martínez Sarrión, en muchos de sus poemas de juventud, prescinde —total o parcialmente— de los signos de puntuación y de no pocas letras mayúsculas¹⁶⁵, a fin de expresar contenidos cinéticos y alógicos. Esa desarticulación tipográfica (típica en las vanguardias y en la neovanguardista generación de los Novísimos, a la que pertenece el autor albaceteño) genera mucha ambigüedad en el mensaje, permitiendo reconstruir de diferentes formas las metáforas.

Como dijo Prieto de Paula (2003: 61) estudiando *Teatro de operaciones* —la ópera prima de Martínez Sarrión—, la desarticulación tipográfica contribuye a “(...) la imposibilidad de encadenamiento según la *consecutio* lógica (...)”; además “(...) favorece una multiplicidad de sentidos y sella el canal de *un* significado lineal e indisputable”. Estas tesis pueden aplicarse a toda la etapa juvenil sarrioniana, no sólo a su primer libro. Así pues, en la obra del literato manchego, el efecto proveniente de la utilización de este procedimiento estilístico es similar al conseguido con la ocultación o el difuminado de uno de los planos de la metáfora.

La desarticulación tipográfica se enmarcaría dentro de lo que Méndez Rubio (ensayista y poeta extremeño) llama “escritura revolucionaria”. Parafraseando al semiólogo italiano Rossi-Landi (1980), Méndez Rubio explica —en un estudio dedicado a la obra sarrioniana— que tal escritura es

(...) aquella práctica poética donde la puesta en conflicto, en crisis, de la tensión significante impida reducir el sentido a las dimensiones instrumentales u ornamentales que el uso conservador prefiere: un trabajo con la f(r)actura formal que remueva radicalmente no sólo este tipo de usos sino también el propio concepto unitario y fijo de sentido. Lo inaccesible entonces es la centralidad del significado¹⁶⁶. (Méndez Rubio, 1998: web)

¹⁶⁵ Véase el epígrafe 3.3.2.1.

¹⁶⁶ Méndez Rubio intertextualiza el título *El centro inaccesible*, de Martínez Sarrión.

Efectivamente, la lírica desplaza la atención en un significado a la atención en la pluralidad semántica, y este aspecto se acentúa en los poetas que, como Martínez Sarrión, han hecho gala de un estilo experimental en algún momento de su obra. El albaceteño, especialmente en su etapa generacional (la novísima), se encuadraría, desde luego, en la “escritura revolucionaria” de la que habla Méndez Rubio. Así lo demuestra la fragmentación discursiva de aquellos poemas suyos, conseguida no sólo a través de la supresión de mayúsculas y de signos de puntuación, sino también por medio de la elipsis y de la sincopación, de la impregnación de técnicas de otras artes —el *collage*, el montaje cinematográfico...—, de la unión de registros ajenos al ámbito referencial de la poesía, etcétera. En consecuencia, como sintetizó Méndez Rubio (1998: web), esa densidad significativa de Martínez Sarrión “(...) problematiza la hegemonía de todo significado (...)”.

Considero muy interesante esta reflexión que hace el propio Méndez Rubio estudiando la escritura experimental de Martínez Sarrión:

Si el funcionamiento simbólico del lenguaje se basa menos en procedimientos de *significación* (significante/significado, Saussure) que de *significancia* (ste-ste/do, Lacan) es posible deducir que el montaje textual, sometido a una cadena de desplazamientos y remisiones, no acaba nunca de ser definitivo, de anclar una encrucijada móvil que sólo cada lectura concreta localiza y actualiza. En este continuo juego dilatorio la tensión significativa no deja de resistirse a la fijación del significado, no deja de hacerlo retroceder. El alcance de este proceso, que el fantasma de la lengua estándar intenta evacuar, adquiere un importante protagonismo en el habla común y puede llegar también a un vértigo insospechado a través de la escritura. A partir de un punto, el exceso significativo desborda los códigos de lo previsto, desde su interior abisma la regla, la transgrede. (Méndez Rubio, 1998: web)

3.6.3.1. Metáforas cotidianas

Tomemos como referencia el poema “La Grande Guerre [Magritte]”, de *Pautas para conjurados*:

I

Un condenado tipo mudo
está escupiendo huesos de cereza
bajo la viva luz

Se petrifica tras la hazaña
cambia de diapasón: es ahora
un lujurioso tipo immaculado

Où est le chapeau?

Le chapeau est dans la tête de Monsieur

Decencia general en Centroeuropa

Caras azules tras la fricción de alcohol
salvas guerreras Sólo Romain Rolland
muerto Jaurès
y aún vacilante

Quedaban los neutrales:

Berna

Zurich

Dada

Un astuto atraviesa Alemania en un vagón sellado
y desciende en directo a la tribuna Gritos
que abarquillan el Gotha por la suerte del Tsar

II

Quién se atreve
a morder la manzana, qué bocas de apestados
están tras las murallas de la City
con hogueras apenas elevadas en el cielo violáceo
quién entona capcioso esa inútil salmodia
qué pretenden vestidos con ropones **hipócritas**
los albaceas entre los tizones
qué fue de aquellas gentes y de estas amarillas
rosáceas negras pútridas
qué estelas funerarias

(¡Adiós Lili Marlén!)

recuerdan a los últimos caldeos
qué quedará de esta larga molienda
de esta increíble fiesta del napalm
por qué palmea entonces Guillaume Apollinaire?

Una circunscripción extravagante
unas correas de amarrar baúles:
dinosaurios ocultos sutura fieras del cuaternario
embargo general huellas
que parecen humanas en la greda

Ocultan los tirantes
el estertor final
los convulsos espasmos de la glotis
Tubos de neon irresistibles salas de vendaje
arbotantes ocultos a la luz cegadora
En qué perchas
se encoge palpitante el corazón
qué animales profundos se podrán descubrir en los recodos pétreos de la tela
a la mágica luz del petromax?

Tan sólo un grito
un sostenido aullido
una invasión de flechas tras la fruta:
Qué niña encantadora morderá la manzana por el lugar correcto
—sus carrillos
se desprenden en los cercanos puestos de socorro—
Qué bruja
revienta sus frenéticas verrugas tras la pinta
en apariencia implume del Honesto? (Martínez Sarrión, 1981: 110-112)

El poema se titula como un cuadro del pintor surrealista belga René Magritte, de ahí la referencia —en el título y entre corchetes— al propio artista. La puntuación del texto no es inexistente, pero sí heterodoxa, lo cual incentiva la ambigüedad consustancial al género poético. Centrémonos en los versos 6-7 del segundo bloque: “qué pretenden vestidos con ropones **hipócritas** / los albaceas entre los tizones”. En vista de la inexistencia de comas, la frase queda abierta a dos opciones semánticas: 1) los albaceas son hipócritas; y 2) los ropones (que visten los albaceas) son **hipócritas**. En la última posibilidad, estaríamos ante una metáfora cotidiana, concretamente una personificación, ya que las prendas tienen la capacidad humana de fingir sentimientos o cualidades contrarios a los que realmente siente o posee. Además, la metáfora es adjetival, pues uno de los elementos (el imaginario) está expresado a través de un calificativo.

Veamos otro poema de la etapa novísima de Sarrión. Se titula “tristeza por luis cernuda” y forma parte de *Teatro de operaciones*:

otros nunca volvieron
aguardamos
hasta la madrugada
voces **confusas** luciérnagas
cuernos de caza llamando
miramos en los salones
al pie de lámparas solas
toda la noche buscándolos
distintos transidos ecos
nunca jamás regresaron (Martínez Sarrión, 2010: 39)

El poema, a juzgar por el título y el tono elegíaco, lamenta la muerte de Cernuda, uno de los autores cimeros de la Generación del 27¹⁶⁷. La total desarticulación tipográfica —no existen las mayúsculas y los signos de puntuación— se traduce en una ambigüedad enorme, punteada también por el uso (muy rítmico) de la elipsis.

Reparemos en el verso cuarto del poema: “voces **confusas** luciérnagas”. Existen ahí dos posibilidades de reconstrucción semántica: “voces confusas” (o sea, voces difíciles de percibir) y “**confusas** luciérnagas”. La segunda posibilidad es una personificación, pues indica que una luciérnaga expresa turbación, algo propio de los seres racionales¹⁶⁸.

3.6.3.2. Metáforas poéticas

Vayamos al poema “andré breton¹⁶⁹ en trance”, perteneciente a la ópera prima sarrioniana, *Teatro de operaciones*:

un chorro de vitriolo entre los ojos
y a esta hora
uno de abril quizás siete de octubre
dadas las coordenadas
andré breton arrodillado o en cuclillas
o más bien sentado como moro

¹⁶⁷ Véase el punto 3.1.2.

¹⁶⁸ “Confuso”, en la cuarta acepción de la Real Academia Española (web), significa “Turbado, temeroso, perplejo”.

¹⁶⁹ Breton, escritor francés, es el fundador del Surrealismo.

oír que dan los cuartos
y las medias
y las horas culata —de— faisán
en su oscuro recinto de parís
un chorro vitriolo entre los ojos
y el maestro vería
tan pájaro adivino dormido en la ventana
las mejillas hundidas de gurdjieff
el teatro vacío donde seguramente dan fausto o berenice
y la loca alegría del grisú
como un murciélago por los altos plafones
entre los senos bien cumplidos de las matronas griegas y romanas
los sombreros de copa
y toda la adorable antigüedad (Martínez Sarrión, 2010: 40)

Me interesa que nos fijemos en los versos 15-20, es decir, desde donde Martínez Sarrión escribe “el teatro vacío donde seguramente dan fausto o berenice” hasta el final del poema. Dada la práctica ausencia de puntuación entre las oraciones —Sarrión sólo usa la raya, y en una ocasión—, resulta imposible saber si el autor manchego conceptualiza “la loca **alegría del grisú**” (una personificación expresada en forma metafórica “del genitivo”) en un **murciélago**, o si establece la semejanza entre los sombreros y la antigüedad (aquí, ciertamente, el plano real del tropo sería doble) con el mencionado **mamífero**. Huelga decir que, en vista de la ambivalencia, el lector puede seguir a la vez ambas direcciones. En cuanto al contexto del poema, éste no aporta ninguna pista semántica que reconstruya unidireccionalmente la metáfora, y tampoco lo hace el libro del que está extraído el texto, por ser una obra de carácter plural y fragmentario. La vaguedad implica libertad en el modo —en los modos— de reedificar la metáfora.

Pasemos a un poema sin título —se trata de la primera parte de la sección “Cruelles ojos de Telémaco”, perteneciente a *Pautas para conjurados*— cuyo paratexto es “[PENÉLOPE]”:

la súbita irrupción de las primeras luces
alzaba la ciudad desde los pórticos
mamá tejía frente a la luz cambiante
de la pantalla

rêveries infernales

caverna de lascaux bellas corvas
ojivales detritus anuncios de ligueros
destrucción inmediata por raid aéreo

mis normas primerizas de moral

y recuerdos prendidos como dardos:

recuerdo de primera comunión
lazo de seda ajado
flecos rituales sollozaban de envidia
los niños del hospicio
infierno de la mantis religiosa
la carnívora ancha matrona incorruptible
lanzó órdenes estrictas desde sillas de enea
imperiales sonámbulas las palabras rey
las palabras reina
las palabras alfil torre del homenaje lentejuelas
desprendidas en borinage
trallazos de hans hartung
jardín de las delicias de donatien alphonse

lutos
lutos y fiestas
venados inclinados al agua purulenta
regias cabalgaduras para los mariscales de tournay
françois indultado a través de una peste
de cólera incendiaba la carpa
porque parís ya vimos
ardía últimamente de disfraces
de sindicatos respetables grupúsculos
depredadores de la santa bandera tricolor

hasta el olimpo registró los cantos
en su matriz de cera luego copias
lanzadas puntualmente por radio luxemburgo

por todo lo anterior
la mantis

fue expulsada del centro de la fiesta
del lecho señorial envilecido
hasta la nada fácil operación de próstata
y de aquí el gran recreo
organizado por los cortesanos:
ventanales que nunca oscurecían
conciliación de versos y agasajos
galopes por los parques reventando a los poneys
vajillas conteniendo confitura

la mantis

volvía al amparo de la noche con un avieso cepo
a sorprender a los dispendiadores
a administrar ricino a fuerza de cuchara
a romper las redondas mariposas gigantes
los velos de las cálidas amantes

hasta que las maderas saltaron con el agua (Martínez Sarrión, 1981: 120-121)

Me detendré en los versos 16-23, o sea, desde “la carnívora ancha matrona incorruptible” hasta “jardín de las delicias de donatien alphonse”. Una vez más, la práctica ausencia de signos de puntuación en esa estrofa —el poema incluye únicamente los dos puntos, y sólo en una frase—, junto a los acusados encabalgamientos, deja el mensaje metafórico impregnado de vaguedad. Veamos las posibilidades semánticas de reconstrucción del tropo:

- 1) Las palabras (Martínez Sarrión se refiere meridianamente a “rey”, “reina”, “alfil” y “torre del homenaje”) estarían metaforizadas en las **lentejuelas**.
- 2) Las lentejuelas formarían parte del concepto “palabras”, plano real de la hipotética metáfora. “**Trallazos**” y/o “**jardín de las delicias**” constituirían el plano irreal.

Sarrión acaso pensó a la vez en todos los polos comentados; y aunque no fuera así, el lector puede ejecutar la operación polisemántica. Porque la obra literaria, prafraseando a Eco (1990: 74), es abierta.

Conviene apuntar que Hans Hartung fue un pintor franco-alemán del siglo pasado. Cuando Martínez Sarrión habla de los “trallazos” del mencionado artista, intuimos (y

aquí se activa, en efecto, el enfoque pragmático) que está metaforizando a sus pinturas en esos **trallazos**. También merece la pena considerar otro dato culturalista, esta vez expresado de modo oblicuo: Donatien Alphonse es el nombre real del Marqués de Sade, sobresaliente narrador erótico de los siglos XVIII y XIX; el *yo* lírico del poema parece referirse a él para metaforizar su obra —la del prosista— en *El jardín de las delicias*. De carácter simbólico, este emblemático cuadro de El Bosco contiene representaciones sexuales. Verdad que estos factores culturales nos dan claves para interpretar —aquí sólo desde una dirección; la poesía es polisemántica— ciertos mensajes del poema. Sin embargo, otros ingredientes del contexto del poema impiden —ya de entrada— erradicar la ambigüedad que comentaba al principio de este párrafo: ¿existe, de acuerdo con Martínez Sarrión, una metáfora cuyo plano real es “palabras”? Y si es así, ¿cuál es el plano irreal de dicha metáfora?

Estos ejemplos analizados (como los de las metáforas cotidianas) prueban, desde luego, que el lector, gracias a la desarticulación tipográfica, tiene la opción de recomponer una metáfora de varios modos, decidiendo dónde termina y dónde acaba la figura —es decir, en qué posibles puntos—, jugando con la sonoridad y la semántica. Por consiguiente, se cumple la citada tesis de Prieto de Paula: la ausencia de puntuación incentiva la multiplicidad de significados, porque el poeta no se acoge a una normativa que delimite con exactitud cuáles son los planos de un tropo.

3.7. Metáforas de interacción en Martínez Sarrión

Recordemos¹⁷⁰ que Richards y Black —abanderados del enfoque interaccionista— se opusieron a otras dos teorías semánticas: la de la comparación y la de la sustitución; para ellos, una metáfora no es el reemplazo de una palabra por otra, y tampoco puede entenderse como una comparación elidida, puesto que entre las ideas de los distintos elementos se establecen relaciones (Black, 1966: 55).

Según Black (1966: 49), una metáfora funciona porque al plano real (al que llama “asunto principal”) le aplicamos una serie de implicaciones que caracterizan al plano irreal (al que llama “asunto metaforizado”). Generalmente, esas implicaciones son ideas y creencias sobre las que hay un consenso social (Black, 1966: 49-50). Sin embargo, en el discurso poético, las implicaciones pueden ser constituidas exclusivamente por el

¹⁷⁰ Véase el epígrafe 2.1.7.1.

creador (Black, 1966: 55). En cualquier caso, las implicaciones serán empleadas obligatoriamente por el lector “(...) como medio de seleccionar, acentuar y organizar las relaciones en un campo distinto (...)” (Black, 1966: 55).

De acuerdo con Black, la conexión produce alteraciones en los dos sistemas conceptuales, si bien son más pronunciadas en el elemento real que en el irreal (Moreno Lara, 2005: web). Por supuesto, de acuerdo con el enfoque interaccionista, el efecto de la interacción es la organización de un sistema conceptual en términos del otro (Bustos Guadaño, 2006: web).

Hay un paralelismo entre la interacción metafórica y la relación establecida, a través del cargador, entre un teléfono móvil (“A”) y un enchufe (“B”). Igual que ese cargador, la metáfora permite que interaccionen dos elementos (“A” y “B”), entre los cuales el poeta encontró una semejanza. También podemos ver un paralelismo entre la interpretación —sea ésta teatral, cinematográfica o televisiva— y la metáfora: el actor (“A”) representa a un personaje (“B”) pero no se encarna en él, pues mantiene el físico y la voz que le son propios, aunque las características de aquél (las “implicaciones”, diría Black) le afecten. En consecuencia, entre “A” y “B”, gracias al concurso del arte dramático, se produce no una sustitución, sino una interrelación. La capacidad interpretativa, por tanto, es análoga a la herramienta metafórica.

Paz (Paz, 2010: 112) expresó de este modo las conexiones que se establecen entre los términos de la imagen¹⁷¹: “Las plumas son piedras, sin dejar de ser plumas. El lenguaje, vuelto sobre sí mismo, dice lo que por naturaleza parecía escapársele. El decir poético dice lo indecible”. Aunque el poeta y ensayista mexicano no habla directamente de “interacción”, su pensamiento, desde luego, conecta con el de Richards y Black.

Quienes beben directamente de la fuente interaccionista son los lingüistas cognitivos (Lakoff, Langacker, Turner...) ¹⁷². Éstos explican que entre los dos elementos de una metáfora se producen conexiones, interrelaciones (Díaz, 2006: 43). En consecuencia, Lakoff y compañía consideran que en una metáfora se superponen dos “dominios” o campos semánticos (Díaz, 2006: 44). Los autores cognitivos creen que generalmente

¹⁷¹ Recordemos que el Nobel mexicano llamaba “imagen” a toda frase o conjunto de frases (donde se incluyen metáforas, sinestesias, paronomasias...) que componen un poema (Paz, 2010: 98).

¹⁷² Véase el punto 2.1.7.4.

una paráfrasis literal no puede reemplazar una metáfora sin que se produzca una pérdida semántica (Díaz, 2006: 43). Esta tesis la toman de Black (1966: 55-56).

Asimismo, Perelman y Olbrechts-Tyteca se inspiraron en los postulados de la teoría de la interacción:

Richards rechaza con razón la idea de comparación, insistiendo con sutileza y vigor sobre el carácter vivo, matizado, variado, de las relaciones entre conceptos expresados de una sola vez por la metáfora, la cual sería interacción más que sustitución, y tanto técnica de invención como de ornamento. (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000: 614)

Perelman y Olbrechts-Tyteca (2000: 611) consideraban que la metáfora es una analogía condensada, surgida de la “fusión” producida entre un elemento del “foro” (conjunto de los términos “C” y “D”) y otro del “tema” (conjunto de los términos “A” y “B”). El “foro” es la base del razonamiento.

Recordemos¹⁷³ que, de acuerdo con los autores de *Tratado de la argumentación*, el proceso de la “fusión” se podía marcar de diversos modos: por medio de un adjetivo¹⁷⁴ (“una exposición **vacía, luminosa**”), un verbo¹⁷⁵ (“ella **se puso a piar**”) y un posesivo (“**nuestro** Waterloo”); por una simple determinación (“**la tarde de** la vida”)¹⁷⁶ y una identificación¹⁷⁷ (“la vida es **sueño**”), la cual señala el lugar homólogo en la relación análoga; y, finalmente, mediante la creación de palabras compuestas (“*bateau-mouche*”, barco de pasajeros que recorre el Sena a su paso por la capital francesa) (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000: 614-616).

En puridad, los autores de *Tratado de la argumentación* y los interaccionistas comparten la crucial idea de que la metáfora sirve no para el desplazamiento semántico, sino para expresar de una sola vez relaciones entre conceptos. Sin entrar a valorar la

¹⁷³ Véase el punto 2.1.7.1.4.

¹⁷⁴ He ahí la metáfora adjetival (Domínguez Caparrós: 1985: 83) de la que venimos hablando. Véase el punto 2.2.

¹⁷⁵ Ésa es la metáfora verbal (Domínguez Caparrós: 1985: 83) a la que nos referimos en el presente trabajo. (Véase el punto 2.2). No obstante, los verbos pueden funcionar también como marcas de interacción en formas sustantivas y adjetivales; aunque no formen parte estrictamente de la metáfora, si están dentro de la oración correspondiente (contexto), pueden incidir en los significados del tropo.

¹⁷⁶ Ésa sería la llamada metáfora sustantiva “del genitivo” (Domínguez Caparrós: 1985: 82), pues responde a este esquema: sustantivo + preposición + otro término. En efecto, la preposición ahí sería la marca de interacción entre los dos dominios semánticos. Véase el punto 2.2.

¹⁷⁷ He ahí la llamada metáfora “copulativa” (Domínguez Caparrós: 1985: 82). Véase el punto 2.2.

teoría de la analogía¹⁷⁸, la práctica totalidad de las marcas facilitadas por Perelman y Olbrechts-Tyteca nos servirán para señalar las conexiones entre el plano real y el imaginario de una metáfora. Las excepciones serían las palabras compuestas, que van más allá de la interacción, al crear un término nuevo. A mi modo de ver, habría que añadir, como marcas de interacción, las preposiciones que no derivan de una construcción “del genitivo”, los adverbios, las aposiciones y los nexos.

Independientemente de la relación de analogía, la metáfora “copulativa” (que se representa generalmente con el verbo “ser”, a veces de modo elíptico) no implica la sustitución de un término por otro, contra lo que pueda parecer en una lectura superficial. Como dice el profesor Bustos leyendo a Black,

La metáfora no es un asunto de pura predicación. Aunque la estructura típica de la metáfora es ‘A es B’, tal estructura no es una estructura gramatical o una estructura reducible a una estructura gramatical. A y B designan los asuntos de la metáfora, acerca de lo que la metáfora versa. Tales asuntos se han denominado de diversas maneras (primario/secundario, tenor/vehículo, polo/marco), pero A y B no se han de identificar con los términos lingüísticos en los que se pueden encarnar. (Bustos Guadaño, 2006: web)

Al hilo de lo dicho por Bustos, en las metáforas “copulativas”, el verbo (“ser”, generalmente) constituiría una marca indirecta de interacción; de entrada, sólo sugiere la semejanza entre dos términos, pero, en la práctica, esa semejanza se traduce en la interrelación. Ésta, a veces, difícilmente puede visibilizarse, pero, con frecuencia, el contexto refrenda su existencia. El carácter ambiguo de dicho contexto (y en general de todo el poema), al manifestar la polivalencia significativa, propicia que salgan a la luz muchas asociaciones de todo tipo¹⁷⁹: desde las que se dan entre los recursos estilísticos hasta las que se producen entre los campos de un tropo. Fijémonos en este fragmento de un texto de Neruda:

Niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca.

Todo de ti me aleja, como del mediodía.

Eres la delirante **juventud** de la abeja,

¹⁷⁸ Considerar la metáfora como una analogía condensada es útil en la argumentación (campo del que parten Perelman y Olbrechts-Tyteca), pero no en el fenómeno poético, donde la palabra tiene un carácter ambiguo, simbólico, estético.

¹⁷⁹ “En el texto poético, las palabras reaccionan entre sí y contraen ciertas relaciones intratextuales que difícilmente se hallan en otras formas de discurso” (Lázaro Carreter, 1982: 37).

la **embriaguez** de la ola, la **fuerza** de la espiga.

Mi corazón sombrío te busca, sin embargo,
y amo tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada. (Neruda, 2001: 105-106)

En la primera estrofa, a través de tres metáforas “copulativas” de carácter poético, Neruda asocia a la muchacha amada con estos tres fenómenos, donde, a su vez, hay tantas prosopopeyas: la **juventud** (de la abeja), la **embriaguez** (de la ola) y la **fuerza** (de la espiga). Sin embargo, en la siguiente estrofa comprobamos cómo la protagonista no deja de ser humana, manteniendo su voz. Por tanto, el poeta, valiéndose de la herramienta metafórica, no establece la sustitución de los elementos de la metáfora, sino la interrelación entre los mismos.

Respecto a la metáfora “por aposición”¹⁸⁰, ésta, a mi modo de ver, tiene el mismo rendimiento poético que la “copulativa”. En lugar del verbo “ser”, la propia aposición (generalmente expresada con una coma) marcaría, de un modo indirecto, la interacción. Veamos otro ejemplo de Neruda:

Pero tú, clara niña, **pregunta de humo, espiga**.
Era la que iba formando el viento con hojas iluminadas.
Detrás de las montañas nocturnas, blanco lirio de incendio,
allá nada puedo decir! Era hecha de todas las cosas.
Ansiedad que partiste mi pecho a cuchillazos,
es hora de seguir otro camino, donde ella no sonría.
Tempestad que enterró las campanas, turbio **revuelo de tormentas**
para qué tocarla ahora, para qué entristecerla. (Neruda, 2001: 71-72)

A través de la metáfora “por aposición”, el Nobel chileno asocia a la protagonista —presentada de este modo: “Niña venida de tan lejos (...)”— con dos conceptos: “**pregunta de humo**” y “**espiga**”. Y aunque luego el autor conceptualiza a la fémina en la **ansiedad**, en una **tempestad** y un “**revuelo de tormentas**”, aquélla sigue conservando sus rasgos humanos, puesto que es tangible y se puede entristecer. Gracias al contexto del poema, confirmamos, pues, la interacción entre el término real y los imaginarios, todos de naturaleza poética.

¹⁸⁰ Véase el punto 2.2, donde remito a Domínguez Caparrós (1985: 83).

Bajo la formulación tan estética del símil, también se producen interacciones entre sus elementos; no en vano, para nosotros, el símil es una metáfora¹⁸¹. Así pues, esta construcción metafórica, al contrario de lo que pueda parecer en una primera lectura, va más allá de la mera comparación. El nexos (“como”, “cual”) que define al símil —y que lo convierte en una “metáfora extendida”, como dijera Demetrio (Demetrio. Longino, 2008: 55) en consonancia con Aristóteles (2012: 251)— es una marca indirecta de interacción, como la identificación en las metáforas “copulativas” o la coma en la metáforas “por aposición”. Además, estamos ante una forma de embellecer la expresión de la semejanza, otorgándole más ritmo a la frase o sirviéndole al autor para ganar un verso más en las formas clásicas. Veamos estos versos extraídos del soneto “Memoria, ciega abeja de amargura”, de Juan Ramón Jiménez:

Tan leve, tan voluble, tan lijera,
cual estival **vilano**. ¡Sí! Imprecisa
como **sonrisa** que se pierde en risa.
¡Vana en el aire igual que una **bandera**! (Jiménez, 2006: 525)

El sujeto poético puede referirse tanto a una mujer como a la memoria (ésta estaría personificada). La interrelación entre los campos reales e imaginados se marca, indirectamente, a través de los nexos, y, de forma directa, mediante diversos calificativos: “leve”, “voluble” y “lijera” acompañan a “**vilano**”; “imprecisa”, a “**sonrisa**”; y “vana”, a “**bandera**”. Esos adjetivos característicos de la persona, al aplicarse a seres animados y a una acción (sonreír), demuestran perfectamente la interacción entre los correspondientes dominios reales e irreales.

Respecto a las metáforas “puras” o *in absentia* (la formulación que contemplaba, dentro de la tropología, la Retórica), subrayemos lo siguiente: Richards dijo que la interacción entre los dos campos semánticos es la que provoca el surgimiento de una sola palabra o frase (Simon Schumacher: web). El hecho de que el plano real permanezca tácito en la más compleja de las formulaciones no implica que se produzca una sustitución semántica. Lo único que cambia entre una metáfora *in praesentia* y otra *in ausentia* es la forma, el modo de expresión. El no reemplazo de significado se puede visibilizar cuando el adjetivo con que está expresado el término metafórico es aplicable también (en sentido figurado) al metaforizado, o cuando el plano real es visible en otro lugar del

¹⁸¹ Véase el punto 2.4.

texto, posterior o previamente —incluso en el título— a la formulación referida. Tal realidad indica que se establecen relaciones entre los dos conceptos; no hay sustitución, puesto que el plano real perdura. Verdad que en otros ejemplos no hay reflejos evidentes de la interacción, como tampoco la hay en ciertas expresiones de las metáforas *in absentia*, pero que sean imperceptibles esas conexiones no quiere decir que no existan.

A continuación, trataré de demostrar la validez de los postulados interaccionistas en la poesía de Martínez Sarrión. Me detendré, por supuesto, en las marcas que establecen esa conexión, así como en el contexto, que muchas veces refrenda el proceso. Si antes de entrar en el análisis sarrioniano he puesto ejemplos de otros creadores, ha sido, desde luego, para demostrar que las metáforas de interacción no son propias del manchego.

3.7.1. Interacción entre los elementos de la metáfora cotidiana

Reparemos en la “carga de la pipa”, de la que Martínez Sarrión dice

que sube al cielo raso como una **artillería**
que de pronto **se ha rebelado**,
que **monta el percutor**
y puede terminar todo a balazos (Martínez Sarrión, 2010: 51)¹⁸²

En esos versos de *Teatro de operaciones*, el creador manchego conceptualiza la carga de la pistola en una **artillería** (metáfora poética en forma de símil) y en una **persona** (metáfora cotidiana verbal). La conexión de los términos se marca de dos modos: por una parte, de un modo directo, con los verbos, que humanizan a la carga: “**rebelar(se)**” y “**montar** (el percutor)”; y, por otra parte, indirectamente, con el nexos (“como”), que indica la relación de semejanza entre “pipa” y “**artillería**”. Gracias al pasaje en el que están insertas las metáforas, vemos la interacción realizada del todo: la carga de la pipa se expresa en términos de una **artillería** y un **hombre** sin dejar de ser la carga de la pipa, puesto que en el verso final el poeta indica que ésta contiene balas: “y puede terminar todo a balazos”.

Otro nexos, funcionando también como marca de interacción metafórica, lo tenemos en el mismo poema, cuando el emisor sarrioniano dice de la carga de la pipa:

¹⁸² Véase el texto entero, con su correspondiente análisis, en el punto 3.9.1.1.

mira que va a estallar
que estalla
que salta **como un mico**
con muelles (Martínez Sarrión, 2010: 51)

Leamos ahora “Floristería en día no feriado”, texto incluido en *Pautas para conjurados*, donde la interacción es expresada a través de dos metáforas adjetivales y de una verbal:

Por ejemplo el buen tiempo se retrasa Ojos
tras los turbios cristales
Rojo espectro del sol Atardecida
morada Fraile señala frío
Y te asaltan las flores amarillas
en colosales ramos Qué disgusto
Tiempo Qué disgusto No duran!
Salida de la cueva y súbitas las flores
bien que no de campiña: flores Sin merecerlo
el poco propio marco de la tarde
Ahí de cualquier modo ajenas a los humos naturales
al paraíso artificial del humo y el comercio
Flores correctas de ciudad
hiperbólicamente oliendo bien:
Tinieblas químicas Y qué más da!
Topacios Una invención diabólica *Ciudad*
Irreal a babor y estribor Fallecieron
los brujos de una fuerte polución
Sólo queda un segado por las ingles
pidiendo unos centavos en la puerta del British
La Excepción y la Regla Luces
de paso Pestilencia de un país inconfeso
y en seguida y quizás hasta nunca
tímidas flores **ciudadanas** pequeñas
amarillas queridas (nunca supe de flores)
campánulas qué sé yo alhelíes petunias
se marchitan en un tránsito urgente
ante tus ojos de cartón cocido (Martínez Sarrión, 1981: 104)

Las flores aparecen personificadas en los versos 6-7 —“Y **te asaltan** las flores amarillas / en colosales ramos (...)”— y al final del poema —verso 25 (“**tímidas** flores **ciudadanas** pequeñas”) y siguientes—. La interrelación entre ambos términos está marcada, en efecto, por los tiempos verbales y por los calificativos. Estos adjetivos, debido a la fuerza expresiva que tienen en el poema, son la prueba irrefutable de que se producen interacciones entre los dos campos semánticos. Me explico. Las flores están sensibilizadas —no en vano, el *yo* poético sarrioniano las trata de **ciudadanas**— sin por ello dejar de ser flores: por un lado, al **asaltar**¹⁸³ al receptor poemático, mantienen su forma de ramos; y por otro lado, tras demostrar **timidez**, se marchitan (verso 28).

Además de las ya vistas (adjetivo y verbo), pueden apreciarse otras marcas de interacción en diversas metáforas sarrionianas de naturaleza cotidiana. Merecen ser destacadas las preposiciones. Muchas de ellas responden a la forma sustantiva “del genitivo”. Un ejemplo ya lo hemos visto: “(...) **lastre de** pasado” (Martínez Sarrión, 2003: 291), donde “pasado” aparece expresado en términos de una **persona** —ahí habría una prosopopeya— o de una **cosa**. También es representativa esta oración: “¡Qué ojos **de envidia** en el niño / sin duro para el peaje!” (Martínez Sarrión, 1997: 40). Tenemos ahí una variación del *topos* “LOS OJOS SON **RECIPIENTES DE EMOCIONES**” (Lakoff y Johnson, 2009: 89).

Muchas otras preposiciones pertenecen a las metáforas verbales: “Por eso ya no **salgo de** casa / sin plantarme / mi escafandra de buzo” (Martínez Sarrión, 2011: 19) —expresión del *tema* objeto físico = **recipiente** (Lakoff y Johnson, 2009: 67)—, “**Salir de** la infancia. (...)” (Martínez Sarrión, 1986: 18) —variación del *topos* “EL TIEMPO ES UN **RECIPIENTE**” (Díaz, 2006: 48)—, etcétera.

Contemplemos ahora la forma metafórica “por aposición”, que es sustantiva. El siguiente pasaje, extraído del poema amoroso “Thesaurus de I. M.” (*Una tromba mortal para los balleneros*), nos permitirá estudiar la citada forma en las dos modalidades metafóricas, la cotidiana y la poética:

Vente —decía (discursos exteriores)
con tus ojos de niña asombradísima
que ha robado manzanas en el huerto mayor de la cartuja,

¹⁸³ En el contexto, la acepción más adecuada de “asaltar” sería la segunda que ofrece la Real Academia Española (web): “Acometer repentinamente y por sorpresa”. Esa acción es propia de algunos periodistas o de ciertos ladrones.

música silenciosa, pequeña perfumada de limón,
joven **rama florida**, mal amada,
te espero. (...) (Martínez Sarrión, 1981: 142)

El sujeto lírico, mediante una metáfora “por aposición” (de naturaleza poética), conceptualiza a la amada en “**música**”, pero inmediatamente, en el mismo verso, se refiere a la misma mujer —“pequeña perfumada de limón” (...)—, lo cual refrenda la interacción entre los dos campos semánticos, puesto que la protagonista no ha perdido su carácter humano. Además, el calificativo (“silenciosa”) con que se refiere al plano metafórico (en la música hay silencios, o sea, pausas musicales) es perfectamente aplicable al término metaforizado: ahí tenemos una marca conectora entre los dos dominios. En el siguiente verso, percibimos el mismo procedimiento de antes: la fémina es metaforizada, gracias al empleo de una aposición, en una **rama** —variación del *tema* cotidiano “estructural” “LAS PERSONAS SON **PLANTAS**” (Díaz, 2006: 48)—, pero justo después hay una referencia al elemento metaforizado. La interacción entre los términos aparece marcada por el calificativo “joven” y por la forma verbal reflexiva “te espero”.

El contexto de este fragmento, espigado del poema amoroso “Travesía” (*El centro inaccesible*), demuestra que las metáforas “copulativas” sarrionianas tampoco trasladan un significado por otro:

Racimos tus manos, tus hombros
oasis de niebla de las caravanas
con incierto rumbo. Seguro tu puerto a la nave
que, desarbolada, arriba anhelante
y ancla en la ensenada de tus dulces pechos
y ya está la noche resuelta.

Y dormimos. (Martínez Sarrión, 1981: 199)

En los dos primeros versos, hallamos dos metáforas “copulativas” expresadas de forma elíptica (el verbo “ser” está oculto). La primera, “**Racimos** tus manos (...)”, es una variación del ya citado *tema* cotidiano “Las personas son **plantas**”. La segunda metáfora (hombros = **oasis** de niebla) tiene un carácter poético. Luego encontramos variaciones del *topos* cotidiano “EL AMOR ES UN **VIAJE**” (Lakoff y Johnson, 2009: 83), aunque no expresadas con metáforas “copulativas”, sino con forma “del genitivo”,

donde la marca de interacción es la preposición: “(...) Seguro **tu puerto a** la nave / que, desarbolada, arriba anhelante / y ancla en la **ensenada de** tus dulces pechos”. Dicho lo cual, veamos cómo se produce en el poema la conexión entre los elementos de las metáforas “copulativas”. Sabemos que la amada aparece concebida en una **planta** y que los hombros de ésta son **oasis**. Pues bien, si atendemos al contexto del poema, concretamente al final del mismo, nos daremos cuenta de que la coprotagonista duerme junto al emisor, con lo que aquélla, a pesar de las metaforizaciones, no ha perdido su forma humana. Además, en las metáforas no “copulativas” que he citado, el adjetivo posesivo “tu” sirve de marca de interacción entre “amada” (obvia derivación de “amor”, puesto que en este fenómeno hay más de un actor) y “viaje”.

Hasta ahora hemos vistos ejemplos de metáforas cotidianas *in praesentia*, por ser ésta la formulación en la que mejor se aprecian las relaciones establecidas entre los dos dominios. No obstante, nos fijaremos en algún ejemplo de metáforas *in absentia* de la tipología cotidiana. Retomemos el “ontológico” *topos* “LA VITALIDAD ES UNA SUSTANCIA” (Lakoff y Johnson, 2009: 90). Éste se encuentra en el inicio de “Coda: añagazas”, poema perteneciente a *Ejercicio de Rilke*:

Desenergetizado, deshuesado,
cambio de asiento como de camisa,
movilizo en mi ayuda al abrecartas
y soslayo su rufa puñalada. (Martínez Sarrión, 1990: 35)

En la primera palabra, el conocimiento institucionalizado se expresa por vía de una metáfora adjetival. El contexto, de nuevo, resulta determinante para la interpretación: gracias a él deducimos que hay un protagonista cansado -humano, presumiblemente-, y de ahí extraemos el plano real de la metáfora. El calificativo “**desenergetizado**” (un neologismo) es, evidentemente, una variación del término metafórico, “**sustancia**”. Señalemos que este participio con función de adjetivo ejerce de marca de interacción entre los dos planos, puesto que con él nos podemos referir —cambiando el género— al término metaforizado, “vitalidad”.

De la misma *familia* derivan dos metáforas contenidas en el poema sarrioniano “Perro tumbado al sol” (*Farol de Saturno*):

¿Es un perro **apagado** el que dormita al sol?
No, pues se **enciende** cuando nota

un insecto, y lo espanta y entreabre
sus ojos con legañas pero bellos,
pues que son mansos y rebosan miel. (Martínez Sarrión, 2011: 51)

En los dos ejemplos sólo está expresado el término metafórico (“**sustancia**”) a través de un participio con función de adjetivo —metáfora adjetival— y un verbo —metáfora verbal—, que constituyen variaciones del citado concepto. Gracias al contexto (se alude a un perro que duerme pero que no está falto de **energía**), sabemos que uno y otro funcionan como marcas de interacción entre los campos semánticos, puesto que son aplicables (habría que cambiar el género del adjetivo) al término metaforizado. La única diferencia respecto a la formulación sencilla (*in praesentia*) es que aquí queda tácito el plano real, “vitalidad”, el cual será deducido por el lector gracias al referente.

3.7.2. Interacción entre los elementos de la metáfora poética

Partamos de esta frase perteneciente a “Hasta el más lerdo puede comprobar que se trata de un ejercicio de mala conciencia personal”, extenso poema de *Pautas para conjurados*: “Un huevo / **conteniendo dinero** con plumón adherido” (Martínez Sarrión, 1981: 90-93). He aquí un ejemplo de la llamada metáfora “del verbo”. El gerundio (“**conteniendo**”), reforzado por el participio con función de adjetivo (“adherido”), marca la interacción entre el elemento real y el imaginario. El huevo, si bien está conceptualizado en términos de una **hucha**, no deja de ser un huevo (aunque probablemente se haya alterado durante el proceso de interrelación), pues el dinero en ella **contenido** presenta un rasgo común a todo polluelo: la pluma extremadamente delgada. Por extensión, el dinero está conceptualizado en un **polluelo**, y no por ello deja de ser dinero.

Pondré este otro ejemplo de la metáfora verbal, extraído del *collage* poético “Sonajeros con trampa”¹⁸⁴ (*Horizonte desde la rada*): “La flojera **dibuja** su cogulla / **en** el vino tinto” (Martínez Sarrión, 1997: 59). El verbo, acompañado de una preposición, marca la interacción entre los dos campos semánticos de la metáfora: el real, “vino”; y el imaginado, que puede ser “**superficie**”, “**pintura**” o “**dibujo**”. La prueba irrefutable de la conexión está precisamente en que para que exista uno de los posibles planos irreales,

¹⁸⁴ Ya he comentado esa metáfora para hablar de la ambigüedad de las metáforas poéticas. Véase el punto 3.6.2.2, donde he reproducido, además, el poema completo.

se necesita el concurso del verbo y la preposición. Gracias a ese esquema, sabemos de la existencia del dominio metafórico, que está expresado de forma vaga, aunque no tácita.

Volvamos¹⁸⁵ al poema sarrioniano “Montaje de atracciones”, que comienza así:

Como en los viejos filmes de vanguardia
titilantes y frágiles, **carnaza** ya tan sólo
para furtivos *zombies* de las cinematecas
que al salir de la sala se disuelven
cual **Nosferatu**, en un montón de polvo (...) (Martínez Sarrión, 1990: 30)

Como ya he dicho, los cinco primeros versos encierran, al menos, dos metáforas: 1) película = **carnaza** y 2) zombi = **vampiro**. Me interesa que nos fijemos en la segunda, expresada a través de un símil poético: “(...) cual **Nosferatu** (...)”. Efectivamente, el nexos sirve como marca de interacción entre los campos semánticos. Además, el contenido del texto refrenda la interacción entre los dos dominios: el zombi, si bien está expresado en términos de un **vampiro**, no deja de ser un zombi —aunque, durante la interacción, se habrá enriquecido—, ya que se caracteriza por su cinefilia, lo cual demuestra que no se limita únicamente a chupar la sangre humana (como hacen los vampiros, según la tradición). Recuérdese que el vocablo “zombi” preserva aquí su disemia. Por un lado, Sarrión alude a un hombre que, fuera de su ámbito referencial (el cine), está atolondrado. Por otro lado, habida cuenta de que el poeta albaceteño crea una atmósfera de cine de terror (los dos planos de la segunda metáfora —el real, los zombies; y el irreal, un vampiro (**Nosferatu**)— son paradigmas de esa iconografía), el término real mantiene su otra acepción, la primaria: “Persona que se supone muerta y que ha sido reanimada por arte de brujería, con el fin de dominar su voluntad” (Real Academia Española: web).

Retomemos¹⁸⁶ una metáfora “del genitivo” contenida en el primer verso de la siguiente frase: “Me duele la **manija del** ombligo / y voy de cabeza” (Martínez Sarrión, 1997: 60). También en esta expresión se producen asociaciones entre el término metaforizado y el metafórico, no pudiendo sustituirse uno por otro. Por un lado, tenemos como marca de interacción a la preposición (“de”); ésta indica que la manija pertenece al ombligo, y, además, la relación entre los dos elementos puede manifestar la existencia del concepto

¹⁸⁵ Véase el punto 3.6.1.2. Reproduzco el poema completo y analizo la polivalencia semántica del mismo.

¹⁸⁶ Véase el punto 3.6.2.2. Ahí puede leerse entero el poema.

irreal (una **puerta**, un **utensilio** o una **mano**, por citar algunas variables). La otra marca de ineteracción sería el verbo “doler” (expresado de forma reflexiva), que ilustra meridianamente el proceso de interacción. Así pues, según el sujeto poemático, el ombligo, si bien está expresado en términos de alguno de los conceptos citados, sigue siendo un ombligo —aunque haya sufrido alteraciones en el proceso de conexión—, de ahí que la metafórica **manija** le duela al protagonista, por formar parte, en la realidad del poema, de la cicatriz redonda que los humanos tenemos en medio del vientre, o del cordón umbilical¹⁸⁷.

Ya hemos visto, hablando de la interacción en las metáforas cotidianas, una forma metafórica “por aposición” de naturaleza poética, al estar ésta integrada en el pasaje analizado. Otras marcas de la interacción entre los dos conceptos, aparte de las citadas (verbo, nexo, preposición, posesivo), son apreciables en las metáforas poéticas *in praesentia* formuladas por Sarrión:

- *el adjetivo*: “(...) **torvas** costumbres de hoy (...)”, (Martínez Sarrión, 1981: 169), “(...) toneladas de **siniestras** colillas” (Martínez Sarrión, 1997: 66);
- *la identificación*, expresada a través de la metáfora “copulativa”: “La espuma era un **festón** fosforescente / contra la noche que se aproximaba” (Martínez Sarrión, 1986: 18), “es la dicha un **fantasma** y no un desliz” (Martínez Sarrión, 1986: 44).

Reparemos ahora en algún ejemplo de metáforas *in ausentia* sarrionianas. Volvamos al texto “Variaciones sobre ‘Hastío’ de Ibn Al-Mu’tazz (siglo X d.C.)”, de *Cordura*:

No pretendáis forzar con fiestas
mi decidida, sobria reclusión.
Nada en el hoy —salvo por la memoria,
que aborrezco— permanece de ayer.
No interrogadme a mí.
A mis años, acaso, y en voz queda.

Cumplidos los sesenta vallé el **campo**. (Martínez Sarrión, 1999: 31)

¹⁸⁷ La segunda acepción de “ombligo” es “cordón umbilical”, de acuerdo con la Real Academia Española (web).

En el poema sólo está expresado el plano imaginado (“**campo**”), como corresponde a la formulación metafórica *in absentia*. Ya he dicho¹⁸⁸ que, a la hora de reconstruir la metáfora, existen varias posibilidades que conformen el plano real: “sociabilidad”, “vida nocturna”, “amistad”, “amor”... Cualquiera de estos elementos es resultado del hastío que sufre el sujeto lírico y que queda expresado en el contexto, comenzando por el título. La interacción entre ambos elementos se refleja gracias al verbo que acompaña al término metafórico, el cual sugiere la reclusión del protagonista; así pues, la sociabilidad o la amistad se “vallen”.

Releamos el complejo poema “Pesca submarina”, perteneciente a *De acedía*:

Como otros en la suave amanecida
se embuten de sus máscaras y gomas
hundiéndose en el mar asordinado
y vuelven cuando el sol está bien alto
exhibiendo el botín a los amigos,
así uno, en estas tardes de ventisca
ungidas por la música, bucea
y luego de derivas laberínticas
saca a la superficie este pequeño **pulpo**
que con mayor maceración y aliño
tal vez un día pueda recordarse. (Martínez Sarrión, 1986: 32)

Como he explicado¹⁸⁹, “**pulpo**” sería el elemento metafórico del texto. El plano metaforizado (oculto) parece hacer referencia a una obra artística en bruto, quizás un **poema** —como sugiere el crítico Prieto de Paula (2003: 96)— o una **composición musical**; el lector, a la hora de reconstruir el tropo, jugará con esas posibilidades y otras que considere oportunas. Lo que aquí nos interesa es que la interrelación entre el plano real —en cualquiera de sus opciones— y el irreal (“**pulpo**”) es marcada por el verbo; así, el poema —posible elemento metaforizado— se “saca” (a la superficie).

3.8. El valor cognitivo de la metáfora de Martínez Sarrión

Mi intención es refrescar las características que he ido atribuyendo, en el “Desarrollo”, a las metáforas sarrionianas, a fin de advertir —de la forma más natural posible— el valor

¹⁸⁸ Véase el punto 3.6.2.2.

¹⁸⁹ Véase el punto 3.6.2.2.

cognitivo que éstas desprenden. Aunque ambas modalidades metafóricas transmiten, en la poesía del autor de *Cordura*, la belleza estética propia del lenguaje poético, nunca funcionan como un mero adorno, ya que, al establecer una “(...) relación de semejanza” (Jakobson, 1973: 133) entre dos campos semánticos, expresan ideas. Es más, nos permiten entender un concepto en términos de otro¹⁹⁰. Artistóteles (2012: 272), bien madrugador, resaltó esa enseñaza que deriva de la similitud: “(...) cuando el poeta llama a la vejez ‘rastrojo’ produce en nosotros un aprendizaje y el conocimiento a través de una clase, pues ambas cosas implican que algo se ha marchitado”.

3.8.1. Metáfora cotidiana

Las metáforas cotidianas siempre potencian la fuerza expresiva de un discurso —poético en este caso— y le dan sentido al mismo (Dueñas, 2014: 101), siendo eficaces elementos transmisores de ideas. Y como esos tropos están instalados en las convenciones, el lector (al igual que el hablante) generalmente los descodifica e interpreta de forma más rápida que los puramente poéticos.

El valor cognitivo de toda metáfora cotidiana —incluso cuando opera en poesía— se percibe con nitidez: nos da una enseñanza de la realidad, ayudándonos a entender ésta del modo socialmente hegemónico. No olvidemos que, como demostraron los lingüistas cognitivos Lakoff y Johnson (2009: 39)¹⁹¹, nuestro sistema conceptual está estructurado metafóricamente. En efecto, muchas de nuestras actividades —calcular el tiempo, discutir, resolver problemas, amar...— son de ese tipo de naturaleza; por consiguiente, las metáforas cotidianas impregnan, además de nuestro lenguaje, nuestras acciones y nuestro pensamiento, toda vez que actuamos de acuerdo a cómo concebimos las cosas. Verbigracia: cuando el *yo* poético de Martínez Sarrión (1986: 44) dice “(...) no **malgastes** el tiempo en los zurcidos”¹⁹², da cuenta del gran valor que en Occidente tienen las horas, y, obviamente, concuerda con esa convención. Recordemos lo que decían Lakoff y Johnson (2009: 44) del tiempo: “Es un recurso limitado que utilizamos para alcanzar nuestros objetivos”. Y por eso lo cuantificamos milimétricamente. No en vano, como también explicaron ambos teóricos, en nuestra sociedad es una práctica habitual el pagar a la gente basándose en las horas que trabaja.

¹⁹⁰ Ésa, según Lakoff y Johnson (2009: 41), es la esencia de la metáfora. Véase el punto 2.1.7.4.

¹⁹¹ Véase el punto 2.1.7.4.

¹⁹² Variación del *tema* “EL TIEMPO ES DINERO” (Lakoff y Johnson (2009: 44), cuyo carácter es “estructural”. Véase el punto 3.4, donde agrupo metáforas cotidianas sarrionianas en *topoi*, indicando las bases de éstos.

Cabe recordar que Martínez Sarrión reviste las metáforas cotidianas de ambigüedad¹⁹³. Es lo que sucede cuando los tropos apuntan visiblemente a más de una denotación, cuando alguno de sus elementos presenta connotaciones o está expresado de forma vaga, y cuando la enunciación carece (total o parcialmente) de signos de puntuación. En cualquiera de los casos, Sarrión permite que el lector pueda reconstruir la figura a su antojo, jugando con la multiplicidad de significados. Estamos, en fin, ante enunciaciones en las que se ve la validez de la teoría de los formalistas rusos: debido a su naturaleza ambigua (el carácter estético se antepone al referencial), la poesía quiebra la unidireccionalidad semántica. Es casi una tautología afirmar que como todas estas metáforas multiplican los significados, también multiplican las ideas. El valor cognitivo no queda, pues, desplazado.

3.8.2. Metáfora poética

Además de tener en cuenta su importante valor conceptual, las metáforas poéticas de Martínez Sarrión —al igual que sus alegorías o sinestesias¹⁹⁴— merecen ser revividas en un arrastre sensorial que troca nuestra percepción de las cosas. En efecto, como trataré de explicar, a diferencia de lo que sucede generalmente con las cotidianas, en las metáforas poéticas la enseñanza no se produce siempre a través de la asociación (lógica) de conceptos. La cognición puede llegar también, por ejemplo, como consecuencia de que el poeta mantiene una clarísima actitud de transgresión frente a las reglas del lenguaje común.

Repasemos, primero, las metáforas sarrionianas que transmiten una relación conceptual de forma nítida. En los casos de expresiones que constituyen reelaboraciones de *topoi* cotidianos¹⁹⁵, el poeta albaceteño nos facilita una nueva interpretación de nuestras experiencias. Es lo que sucede, verbigracia, en el verso “aceptar los trazados del **destino**” (Martínez Sarrión, 1999: 13), variación del *tema* “EL TIEMPO NOS PASA” (Lakoff y Johnson, 2009: 82). Respecto a las metáforas que se fundamentan en la tradición lírica¹⁹⁶ o que derivan únicamente de la imaginación del autor¹⁹⁷, unas y otras transmiten también una enseñanza porque, al poner en relación dos campos semánticos,

¹⁹³ Véanse los puntos 3.6.1.1, 3.6.2.1 y 3.6.3.1.

¹⁹⁴ La sinestesia es, como la metáfora o la alegoría (sucesión de metáforas), un tropo o recurso semántico. Consiste en la unión de sensaciones procedentes de distintos sentidos.

¹⁹⁵ Véase el epígrafe 3.5.1.1.

¹⁹⁶ Véase el punto 3.5.1.2.

¹⁹⁷ Véase el epígrafe 3.5.1.3.

lo abstracto se hace visual. Sirva como ejemplo el verso “La espuma era un **festón** fosforescente / contra la noche que se aproximaba” (Martínez Sarrión 1986: 18). Ahí descubre semejanzas entre dos elementos —*a priori* tan distintos—, amplificando así la imaginación y la percepción del lector.

Hemos visto también metáforas poéticas sarrionianas que, como sucedía con las cotidianas (pero de una forma más pronunciada, sobre todo cuando entra en juego la formulación *in absentia*), transmiten conceptos de un modo ambiguo¹⁹⁸. Todas esas metáforas incitan a que el lector contemple varios significados. Si bien en estos casos está expresada de forma radical, la pluralidad semántica es —como demostraron la semántica literaria y el formalismo ruso— inherente al género poético.

Examinemos las metáforas cotidianas subvertidas¹⁹⁹, que en la obra de Martínez Sarrión son verdaderamente ricas, pues transmiten enseñanzas no sólo a través de la asociación de conceptos, sino también por medio del cuestionamiento de las convenciones que impregnan nuestra lengua. Gracias a esa labor de desmontaje, el albaceteño le transfiere al lector relaciones anómalas, a la par que produce en él sorpresa —uno de los principales fines del arte, según el formalismo eslavo—. Como las metáforas cotidianas están asentadas en las convenciones, al subvertirlas, Martínez Sarrión subvierte también esas convenciones²⁰⁰. Si, en palabras del sofista chino Mao Gong, “Ordenar el lenguaje es ordenar el mundo” (Dueñas, 2014: 80), subvertir las convenciones sociales y culturales reflejadas en nuestra lengua no es otra cosa que subvertir el mundo (Occidente, en este caso). Así, los profesores Díaz de Castro y Del Olmo Iturriarte (web), refiriéndose al segundo poemario sarrioniano, *Pautas para conjurados*, comentaron que Martínez Sarrión cuestionaba el “(...) entramado que forman el sujeto, la realidad, el arte y el lector”. Estas palabras pueden aplicarse a muchos momentos de la trayectoria del literato manchego. No en vano, la profesora Milagros Polo define al propio Martínez Sarrión como un “Destructor de *Kultur* (...)” (Polo López, 1995: 41) después de explicar que su escritura

(...) no es ni lineal ni retórica, es el acaecer del lenguaje que deviene fragmentado, presente. Ahí se acumula, obvio, la “Kultur”. Se arremolinan las vanguardias como

¹⁹⁸ Véanse los puntos 3.6.1.2, 3.6.2.2 y 3.6.3.2.

¹⁹⁹ Véase el punto 3.5.1.3.1.

²⁰⁰ Véase el subapartado 3.2, donde explico que la realidad se filtra por la obra del autor manchego, teniendo incluso presencia en su poesía más vanguardista.

memoria no idealizada. Se persigue una salvación, imposible, y un sentido, dudoso. Tiempo y muerte, dolor y angustia se entrelazan de símbolos y cadáveres de símbolos. Todo puede ser “material de derribo”. (Polo López, 1995: 40)

Para entender la enseñanza que trae consigo la subversión de los tropos sarrionianos, es necesario partir de esta tesis de Paz:

Desde su nacimiento el arte moderno fue un arte crítico; su realismo, teñido de pasión, no fue tanto un retrato como una crítica de la realidad. Pero desde el simbolismo, sin cesar en su crítica del mundo y de los hombres, los poetas y los novelistas introducen en sus obras la crítica del lenguaje, la crítica de la poesía. No se trata, como se ha dicho, de una destrucción del lenguaje sino de una operación tendente a revelar el revés del lenguaje, el otro lado de los signos. (Paz, 1999: 392-393)

Cuando el Nobel mexicano escribió esas líneas, en 1967 —es decir, en la época de florecimiento de los Novísimos, la generación de Martínez Sarrión—, tuvo presente el contexto sociológico correspondiente, afirmando que por aquellas fechas dos movimientos sacudieron a Occidente: la revuelta del cuerpo y la rebelión juvenil. Son movimientos que, según el intelectual latinoamericano, corresponden, tanto por su filiación como por su significación, a la revuelta del arte. Así, por un lado, Paz explica que la rebeldía de los jóvenes, al igual que la revuelta del cuerpo, es una explosión que deriva de William Blake, de los románticos ingleses y alemanes, y de Lautréamont y Rimbaud. Por otro lado, ambos movimientos, sobre todo la revuelta del cuerpo, también corresponden a la revuelta del arte, pues “(...) tienden a volver al revés los signos que definen a nuestra civilización: cuerpo y alma, presente y futuro, placer y trabajo, imaginación y realidad” (Paz: 1999: 393).

Volver al revés esas metáforas es volver al revés los tópicos y valores sobre los que se asienta nuestra civilización; y para ello se necesita indefectiblemente una ruptura temática, la cual crece en Martínez Sarrión junto a la comentada radicalidad formal (inherente a todos los creadores vanguardistas²⁰¹, no sólo al autor de *Teatro de operaciones*). Recordemos que, en esa línea, el propio Paz dejó escrito:

La vanguardia rompe con la tradición inmediata —simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura— y esa ruptura es una continuación de la tradición

²⁰¹ La función de la vanguardia es llevar el lenguaje “(...) a una situación extrema (...)” (Valente, 2011: 179).

iniciada por el romanticismo. Una tradición en la que también el simbolismo, el naturalismo y el impresionismo habían sido momentos de ruptura y de continuación. Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. (Paz, 1999: 524)

Estas tesis del escritor mexicano son necesarias, en fin, para entender que en poetas modernos y con rasgos vanguardistas, como Martínez Sarrión, la ruptura de las convenciones sociales está permanentemente ligada tanto a la experimentación lingüística como a la rebeldía social. Ciertamente, en su etapa de madurez, con frecuencia alejado de la dicción vanguardista, Sarrión sigue desmontando en su poesía muchas convenciones y lugares comunes, puesto que el albaceteño no ha dejado de creer en la potencia de la imaginación y en la rebeldía.

Por supuesto, el afán de ruptura, la actitud radical, también se aprecia en aquellas metáforas que provocan un “sinsentido absoluto”²⁰² (Paz, 2010: 111), las cuales prescinden completamente de una importante regla de uso lingüístico ordinario: la lógica gramatical. Sirva como ejemplo el ya estudiado verso “y Enrique **se entrelaza** se encandila” (Martínez Sarrión, 1981: 148). Estas expresiones metafóricas tan arriesgadas traen consigo enseñanzas, además de la evidente sorpresa. Por una parte, como ya he dicho, revelan el “carácter irrisorio” del mundo y del hombre, pero también del lenguaje cotidiano (Paz, 2010: 111), toda vez que éste es una herramienta fijada por las convenciones culturales y sociales. Por otra parte, estas metáforas, al transgredir las obligaciones del lenguaje usual, invitan al lector a que trascienda la realidad, es decir, a que supere cualquier limitación espacio-temporal.

No hay que confundir, por tanto, “sinsentido” con “insignificancia”. Comentó Paz al respecto:

El poema acoge al grito, al girón de vocablo, a la palabra gangrenada, al murmullo, al ruido y al sin sentido: no a la insignificancia. La destrucción del sentido tuvo sentido en el momento de la rebelión dadaísta y aún podría tenerlo ahora si entrañase un riesgo y no fuera una concesión más al anonimato de la publicidad. (Paz, 2010: 282)

²⁰² Véase el punto 3.5.2.

Desde luego, Martínez Sarrión es uno de los pocos poetas contemporáneos españoles que busca en el “sinsentido absoluto” el valor cognitivo al que ya he aludido: la representación del carácter ridículo del mundo capitalista, del hombre de nuestro tiempo y del lenguaje estándar. Dicho lo cual, vuelvo a insistir en que hay conceptualizaciones en las metáforas poéticas del sinsentido; sucede, sin embargo, que esa transmisión no se produce desde la lógica, sino desde el conocimiento propio del autor, quien aprovecha al máximo las posibilidades que le brinda un lenguaje autónomo como la lírica²⁰³.

En definitiva, el lector sensible, al ahondar en las metáforas poéticas sarrionianas (incluso en las más arriesgadas), protagoniza un alto ejercicio que lo cualifica, que ensancha su imaginación y transforma su percepción de las cosas. Y es que, en palabras de Paz,

La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de “éste” y de “aquél” ese “otro” que es él mismo. El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, sauces, mujeres, diccionarios, todo es una inmensa familia, todo se comunica y se transforma sin cesar, una misma sangre corre por todas las formas y el hombre puede ser al fin su deseo: él mismo. La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre —ese perpetuo llegar a ser— es. La poesía es entrar en el ser. (Paz, 2010: 113)

3.9. Dinámica de la metáfora y el poema en Martínez Sarrión

Como ya sabemos²⁰⁴, según el ensayista ecuatoriano Vicente Cabrera, la metáfora poética tiene dos funciones: 1) expresar de forma justa, exacta y efectiva una intuición poética (Cabrera, 1975: 76); y 2) servir de medio para estructurar y construir el poema (Cabrera, 1975: 31). Bajo mi punto de vista, como también he señalado, la metáfora cotidiana tiene, dentro del poema, funciones similares a la poética: 1) manifestar de forma sucinta una conceptualización arrancada de las convenciones —por tanto, pone en relación, como en la modalidad poética, al menos un par de elementos—; y 2) estructurar y construir el poema. Además, al operar dentro del artefacto lírico, ambas

²⁰³ Se trata de un género autónomo cuya organización es rítmica, no sintáctica (Domínguez Caparrós, 1993: 28). Véase el punto 2.6.

²⁰⁴ Véase el punto 2.6.3.

modalidades metafóricas están trufadas de ambigüedad, como los restantes recursos estilísticos, por eso transmiten mensajes polivalentes y estéticos.

También hemos visto los distintos modos de desarrollo metafórico, que, como metáforas que son, sirven de pilares sobre los que se asienta un poema. Los principales modos que cita Cabrera, y que asigna la metáfora poética, son la “singularidad metafórica” (los diferentes juegos lingüísticos están al servicio de una idea expresada en una conceptualización), la “pluralidad metafórica” (se yuxtaponen las metáforas), la “metaforización de metáforas” (los conceptos se superponen, naciendo así metáforas dobles) y la “revitalización de metáforas” (a una metáfora gastada se le inyecta un elemento de sorpresa, con lo que conviven, en la mente del lector, el significado actual y el antiguo). Bajo mi punto de vista, como ya he indicado, todos esos procedimientos técnicos se dan también en la metáfora cotidiana, con la salvedad de la “revitalización metafórica”, de cariz poético. Recordemos que el modo de constitución metafórica que hemos llamado “reelaboración de metáforas cotidianas” entraría, como procedimiento estructurador del poema, dentro de la “revitalización”, como la renovación de expresiones figuradas de naturaleza puramente poética. Lo que ocurre es que, en el caso de la reelaboración de expresiones metafóricas cotidianas, el poeta amplía la proyección entre el término real y el imaginado (Bustos Guadaño, 2006: web). Por tanto, si bien parte de las convenciones, está insuflando un marchamo subjetivo a la nueva enunciación. Parfraseando a Lázaro Carreter (1982: 37), el autor está demostrando su conocimiento y sentimiento individual del lenguaje.

Los citados modos de desarrollo metafórico son visibles en la lírica de Martínez Sarrión. Cabe resaltar que el literato manchego apenas ha escrito poemas que tengan como base exclusiva la “metaforización de metáforas”, equivalente, según Cabrera (1975: 26), a lo que Wheelwright (1962) denominó “epifora cerrada”. Claro que Sarrión combina este procedimiento junto a otros (pluralidad metafórica, especialmente) que estructuran algunas de sus creaciones. Con frecuencia, la “metaforización” metafórica es un elemento subsidiario en los poemas que el autor novísimo estructura con la “pluralidad metafórica”.

En definitiva, trataré de demostrar que la metáfora (cotidiana y poética) es uno de los principales basamentos de la construcción lírica de Martínez Sarrión. Insisto, concordando con Jakobson (1981b: 123), en que la poesía no puede reducirse a un

sistema de metáfora (tampoco a un conjunto de estrofas), pues una figura retórica no es un fin en sí mismo; existe una interdependencia entre todos los aspectos que conforman el fenómeno lírico. No obstante, recordemos²⁰⁵ que, como también explicó el formalista eslavo, en la poesía la similitud se sobrepone a la contigüidad; así pues, el principio de equivalencia se aplica en la correspondiente secuencia (Jakobson, 1981a: 360-361). Eso da una idea de la importancia que tienen en la construcción y la estructuración del poema la metáfora, la alegoría o la parábola, que sirven para ver semejanzas entre las cosas. En puridad, la metáfora forma parte de la construcción lírica pero tiene, como demuestra Cabrera, un papel crucial en la misma.

Enlazando con lo anterior, en muchos poemas de Martínez Sarrión la metáfora es, junto al ritmo²⁰⁶, el principal elemento estructurador. La elipsis y la anáfora (que, como figuras de dicción, acentúan el ritmo) serían otros importantes recursos vertebradores, aunque de menor trascendencia que la metáfora, puesto que en ésta se funden el aspecto semántico con el estético: es decir, por un parte, da asiento a las ideas principales y, por otra, inyecta expresividad en las mismas, embelleciendo los mensajes. La anáfora, además, afecta, de acuerdo con Dueñas (2014: 107), a lo que el lingüista francés Greimas (1971) llamó “isotopía del texto”. Esto quiere decir —sintetiza Dueñas— que la anáfora es fundamental para la construcción de la continuidad del significado. Al interactuar con la metáfora, la anáfora prolonga el conocimiento expresado a través de aquel tropo.

Analizaré, por separado, la dinámica de los dos tipos de metáfora en el poema sarrioniano, y, finalmente, estudiaré el funcionamiento de ambas modalidades en conjunto dentro del texto del autor de *El centro inaccesible*. Me he decantado por hacer esta división debido a que en Martínez Sarrión algunos poemas están estructurados por metáforas poéticas, otros tienen como basamentos las cotidianas, y la mayoría tiene en su armazón las dos clases de metáforas —es aquí cuando el autor apuesta por la integralidad metafórica—.

Por supuesto, la descodificación que uno haga (en el siguiente punto de este subapartado) de las ideas principales de un poema sarrioniano será siempre insuficiente,

²⁰⁵ Véase el punto 2.6.3.

²⁰⁶ La piedra angular del género poético siempre es el ritmo. Como dijo Paz (2003: 68), “(...) el ritmo se da espontáneamente en toda forma verbal, pero sólo en el poema se manifiesta plenamente. Sin ritmo, no hay poema; sólo con él, no hay prosa. El ritmo es condición del poema, en tanto que es inesencial para la prosa”.

habida cuenta de las múltiples lecturas que admite un género simbólico, ambiguo, como la poesía; no hay que añadir ninguna objeción a ese postulado jakobsoniano, y menos en el caso de la lírica de Martínez Sarrión: como dijera Prieto de Paula (2003: 77), los poemas del albaceteño son pocas veces obvios en su significado e interpretación. El propósito de mi análisis en este subapartado sólo es demostrar que las metáforas tienen un papel fundamental en la estructuración de los poemas del autor de *Cordura*.

3.9. Dinámica de la metáfora cotidiana y el poema

La poesía, género en el que un creador demuestra un conocimiento y un sentimiento individual del idioma (Lázaro Carreter, 1982: 37), se caracteriza por la posibilidad de subvertir las reglas del uso común; no obstante, los vates se valen con frecuencia de materiales del lenguaje ordinario, como las metáforas cotidianas, a los que dan una dimensión estética.

3.9.1.1. “Singularidad metafórica”

El siguiente poema, “*Denostatio retoricae*”, está incluido en *El centro inaccesible*, obra que inaugura la etapa de madurez sarrioniana:

La reflexión está **servida: cortan**
un silogismo en largas, frías lonchas,
trinchan en flor el tierno anacoluto,
sirven con bechamel los encabalgamientos
y tras el postre, **mousse de** metonimias,
humean en las tazas las sindéresis
y un eructo de hartazgo es de rigor. (Martínez Sarrión, 1981: 222)

El título de la poesía se podría traducir como “Denuesto de la retórica²⁰⁷”. Según Prieto de Paula (2003: 86), se trata de un metapoema, lo cual implicaría decir que en el texto el poeta reflexiona sobre el arte poética, concretamente —a mi modo de ver— sobre el uso de uno de sus códigos: el retórico. El crítico salmantino matizó que “*Denostatio retoricae*” se trata de “(...) un ataque por vía irónica de la hipertrofia retórica” (Prieto de Paula, 2003: 37). Trataré de leer el texto partiendo, primero, de la interpretación del propio Prieto de Paula.

²⁰⁷ “Denostatio” es un vulgarismo de cuño hispánico y quiere decir “Denuesto”. El término latino “retoricae” (en genitivo) significa “de la retórica”.

He aquí un ejemplo de poema estructurado, en gran medida, por el ritmo y por el modo de desarrollo metafórico que Cabrera denominó “singularidad”. Un único *topos* “estructural”, “LAS IDEAS SON **COMIDA**” (Lakoff y Johnson, 2009: 85), sirve para desarrollar la crítica a los excesos cometidos, mediante la retórica, por ciertos autores. Unos excesos que les conducen a la superfluidad. En sentido figurado, los retóricos del poema serían, pues, cocineros que se dedican a preparar platos demasiado artificiosos o decorativos, con el afán de exhibirse. En “*Denostatio retoricae*”, el primer verso (“La reflexión está **servida** [...]”), una “metáfora de adjetivo” expresa la variación —en tono irónico— del citado *tema* estructural. Posteriormente, en el desarrollo del texto, el autor despliega más variaciones del mismo *topos*, referidas al uso que hacen de las palabras los retóricos protagonistas: el silogismo **cortado** en lonchas (versos 2 y 3), las cuales producen en nosotros frialdad²⁰⁸, como sucede siempre que tocamos los embutidos recién comprados en una tienda de ultramarinos; el anacoluto **trinchado** en forma de flor (verso 3); los encabalgamientos **servidos** con salsa bechamel (verso 4), como si fueran huevos rellenos, macarrones o croquetas; las claras de huevo (**mousse**), que dan consistencia a otro **alimento**, la metonimia (verso 5); y las sindéresis **humeantes** en las tazas (verso 6), como el café. El poema culmina con un final integrante y expresivo (verso 7), en el que los creadores, llenos de retórica, **eructan**. Además de la metáfora adjetival, hemos visto (las citaré por orden) dos metáforas “del verbo”, una metáfora sustantiva “del genitivo” y otra metáfora verbal.

La brillante utilización de la metáfora gastronómica le serviría al poeta para combatir la poesía más vacua. Y es que, durante el texto, el autor expresa, sarcásticamente²⁰⁹, que los protagonistas del poema sólo valoran la decoración, quedando la reflexión (ahí estaría la referencia al silogismo) en un segundo plano; y los sentimientos (pensemos en la mencionada crítica a la frialdad), abolidos. Siguiendo con la metáfora gastronómica estructuradora, diríamos que el exceso de adorno en la presentación camufla los alimentos. Hasta aquí llegaría la lectura que he hecho de acuerdo con Prieto de Paula.

²⁰⁸ “Frió” aquí se adecuaría a la quinta acepción que le da al término la Real Academia Española (web): “Sin gracia, espíritu ni agudeza”.

²⁰⁹ Nótese que, para detectar el sarcasmo, he tenido en cuenta los presupuestos pragmáticos de Grice; en el caso de la ironía —al igual que ocurre con la metáfora— no debe hacerse, según el citado teórico, una interpretación recta del mensaje, pues en él se produce una ruptura entre “lo que se dice” y “lo que se comunica”. Véase el punto 2.1.7.2.1.

Por su parte, Amparo Amorós subrayó que “*Denostatio retoricae*” alude al marchamo peyorativo del vocablo “retórica”, el cual es recogido por la Real Academia Española (web) en la tercera acepción que da al término: “despect. Uso impropio o intempestivo de este arte”. En palabras de la poetisa y ensayista valenciana,

En el terreno literario la retórica designa una serie de recursos y procedimientos expresivos y en ese sentido cada época, generación o grupo, parece acuñar una retórica que le es propia. Pero el término ha adquirido por el desgaste un matiz peyorativo y se llama retórico a lo ampuloso, lo hueco, lo que no es funcional en un texto: a lo que no significa y, en consecuencia, sobra. De este uso peyorativo sería sabroso testimonio un poema de Antonio Martínez Sarrión Titulado (sic) “*Denostatio Retoricae*” (...) (Amorós Moltó, 1982: 26)

En su ensayo *Retórica y creación*, Dueñas (2014: 94-95) precisa el origen del tinte peyorativo que tiene la palabra “retórico”. Según el filólogo burgalés, desde comienzos de la Edad Media el proceso retórico (que, como sabemos²¹⁰, consta de varias fases: *intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) fue identificándose casi de forma exclusiva con la *elocutio*, concretamente con una de sus partes: el ornato. De esta manera,

(...) sobre todo en el tardo Barroco y sus epígonos los autores literarios usaron y abusaron repetidamente de los elementos que lo componen (fundamentalmente de las llamadas “figuras retóricas”) y fueron creando en lectores e historiadores la convicción de que la Retórica contenía exclusivamente, en su propia razón de ser, artificio, oquedad y oscuridad; ésta es todavía la acepción más común de “retórico”, sinónimo de superfluo, vacío o altisonante. Sabemos que no es así, aunque es cierto que ese abuso, esa especie de “manierismo”, fue el causante de esta opinión basada en el malentendido. (Dueñas, 2014: 94-95)

Tras haber releído el poema, entiendo que el *yo* lírico de Martínez Sarrión se opone al estilo más artificioso, conseguido mediante el abuso (o el uso gratuito) de los procedimientos retóricos; asimismo, ése es el gozne entre las interpretaciones de Prieto de Paula y Amorós. No obstante, debido a las elipsis y a la ausencia de un contexto lingüístico diáfano —algo habitual en la poesía, como ha explicado Jakobson (1981a: 382-383)—, el poema queda abierto a más lecturas. El texto podría ser una ofensa a la retórica y también una crítica de lo que el vulgo entiende como “retórico”, que suele

²¹⁰ Véase el punto 2.1.1.4.

relacionar a ésta exclusivamente con lo accesorio —por mor de los citados excesos cometidos por algunos creadores en una parte del procedimiento—, cuando el citado arte, como demuestra Dueñas (2014) en *Retórica y creación*, es una suerte de unión entre la reflexión (filosófica, ética) y el método de composición y análisis (no sólo del texto, sino del proceso comunicativo en general). Esta lectura del denuesto de lo que la gente del común cree que es la retórica iría orientada, verbigracia, hacia los mediocres aspirantes a poetas, quienes tienden a caer en la superchería al hacer un uso frívolo de la estilística.

Siguiendo con la ambigüedad, cabe añadir que en “*Denostatio retoricae*” no es posible precisar a qué protagonistas (los **cocineros**, en sentido figurado) se refiere exactamente el lírico albaceteño: ¿a algunos de sus colegas o a ciertos dramaturgos? ¿Tal vez a algunos actores? ¿A mediocres aspirantes a poetas? ¿O a todos ellos a la vez? Subrayemos que los procedimientos citados en el poema (silogismo, anacoluto, encabalgamiento, metonimia) están relacionados con el lenguaje, salvo la sindéresis, que es la capacidad natural con la que el hombre juzga con rectitud. Todos esos procedimientos son aplicables en el habla cotidiana, en la prosa, en el teatro y en la poesía, con la excepción del encabalgamiento²¹¹, circunscrito a las dos últimas disciplinas citadas —además de a los ripios publicitarios, a las canciones, etcétera—, pues es propio de la versificación. Por eso me inclino a pensar que los protagonistas de “*Denostatio retoricae*” enuncian sus mensajes en verso.

En fin, esta multiplicidad de lecturas que atribuimos al poema sarrioniano da cuenta, una vez más, del carácter ambiguo inherente a la función poética. Una ambigüedad que, en el último poema, es más apreciable en el contexto que en la formulación de las metáforas. Claro que la vaguedad contextual acaba salpicando a la interpretación que el lector haga de esos tropos.

Martínez Sarrión estructura varios de sus poemas con un tipo de metáforas “ontológicas”: las personificaciones. Es representativo de lo dicho el poema “aviso”, localizable en la ópera prima del albaceteño, *Teatro de operaciones*:

sobre todo

no confíes en la carga de la pipa

²¹¹ Efecto métrico consistente en que la pausa del final de un verso no coincide con la que, de ordinario, sería la pausa morfosintáctica.

mira que está cargada de explosivos
mira que va a estallar
que estalla
que salta como un **mico**
con muelles
que sube al cielo raso como una artillería
que de pronto **se ha rebelado,**
que **monta el percutor**
y puede terminar todo a balazos (Martínez Sarrión, 2010: 51)

Como dice Jakobson (1981a: 363), aunque en la lírica la poética es la función lingüística principal, las restantes funciones no quedan abolidas. En el poema arriba reproducido, el uso de la segunda persona implica, desde luego, la función conativa, siendo su tono exhortativo.

El esqueleto de “aviso” es la metáfora “La carga de la pipa (*pistola*, en lenguaje de argot) es un **humano**”. No en vano, ese objeto devenido en ser racional es el protagonista del poema. Veamos las variaciones de esa prosopopeya que hay diseminadas por el texto, todas ellas expresadas a través de la forma conocida como “metáfora del verbo” y de un símil. En el segundo verso, el emisor recomienda al destinatario que no **confíe** en la carga de la pistola, como si se tratase de un humano, pues sólo otorgamos confianza a nuestros semejantes. En el verso 6, la carga de la pistola se identifica con un **mico**, en tanto que salta como él. Efectivamente, el término “mico” desprende polisemia, y su primera acepción, según la Real Academia Española (web), es “Mono de cola larga”. Pero, teniendo en cuenta que la carga de la pipa está personificada en reiteradas ocasiones a lo largo del poema, lo más lógico es que aquí “mico” apunte, de entrada, a una de las diversas acepciones referidas a los humanos: “Persona pequeña y muy fea”, “U. para referirse cariñosamente a los niños” u “Hombre lujurioso”. Parece imposible precisar cuál de los tres significados sería el primario que conformaría la variación del *tema* constituido por la prosopopeya: el contexto no arroja luz al respecto. Vemos, una vez más, por tanto, que la ambigüedad lírica afecta no sólo a la metáfora de naturaleza poética, sino también (aunque de forma menos reiterada y acusada) a la cotidiana cuando ésta opera en un texto escrito en verso.

En los versos 9 y 10 de “aviso”, encontramos otra expresión de la citada prosopopeya, puesto que la carga de la pistola es capaz de **rebelarse** y de **montar** el percutor. A lo

largo del poema, la voz emisora de Martínez Sarrión presenta a la personificada carga de la pistola como una amenaza, dado su carácter violento, para el receptor.

La única metáfora del texto que no tiene visos de personificación, reside en el verso 8: el plano irreal de la carga de la pipa es conceptualizado en una **artillería** (metáfora poética). A partir de este punto del poema, como ya he comentado²¹², se refleja claramente la validez del enfoque interaccionista: la carga de la pipa está expresada en términos de una **artillería** y un **hombre**, sin por ello dejar de ser la carga de la pipa, ya que ésta (como queda patente en el verso final del poema) contiene balas.

En fin, la metáfora, es, junto al ritmo, el principal elemento que estructura el poema. Destaquemos la importancia de la anáfora (“mira...”, “que...”) en el aspecto rítmico. Además, la anáfora, al entrar en contacto con la metáfora, da continuidad al significado expresado mediante este tropo. La interacción entre ambas figuras es, en fin, muy expresiva en el poema juvenil de Martínez Sarrión.

3.9.1.2. “Pluralidad metafórica”

Veamos ahora algún ejemplo de poemas sarrionianos edificados a partir de la pluralidad metafórica cotidiana. El siguiente texto, tomado de uno de los últimos poemarios (*Poeta en Diwan*) del literato manchego, se titula “Cordialidades” y muestra evidentes ecos de la cultura grecolatina:

Escasos los momentos
(y cortos) **en** que la felicidad
del amor es posible
en su más **alto** grado de fulgor.
Nunca, no dejes nunca,
sin embargo,
la **ribera del** claro corazón,
cuando **la de** la vida
pinte fría y **extraviada**. (Martínez Sarrión, 2004: 159)

He aquí otra poesía de Sarrión en la que juega un papel importante la función conativa, debido a su indudable tono exhortativo. La frase inicial, que da forma a los cuatro primeros versos, se vertebra en dos *temas*: “EL TIEMPO ES UN **RECIPIENTE**”

²¹² Véase el punto 3.7.1.

(Díaz, 2006: 48), de carácter “estructural”, y “FELIZ ES **ARRIBA**; TRISTE ES **ABAJO** (Lakoff y Johnson (2009: 51)”, cuya naturaleza es “orientacional”. Así pues, el protagonista poemático alude, respectivamente, a momentos **en** los que la felicidad amorosa sucede, se desarrolla, dentro de un periodo de tiempo y al “(...) más **alto** grado de fulgor” de la mentada felicidad. Los versos 5-8 encierran la “metaforización” de una metáfora. Así, por un lado, el amor es conceptualizado como un **corazón**. Por otro lado, al referirse a “la **ribera del** claro corazón (...)”, el poeta albaceteño elabora, en forma “del genitivo”, una expresión de este *topos* “estructural”: “EL AMOR ES UN **VIAJE**” (Lakoff y Johnson, 2009: 83). Podría pensarse que estamos ante una metáfora poética (amor = **río**), pero el emisor sarrioniano exhorta al interlocutor a que no abandone (verso 5) esa **ribera**; dicho lo cual, resulta natural pensar que el **corazón** (conceptualización de amor) es contemplado como un **trayecto**, porque, en efecto, una orilla se transita. No obstante, habida cuenta de la ambigüedad que caracteriza al género poético, la mencionada variación metafórica podría reconstruirse hasta llegar a las dos claves semánticas (al *tema* cotidiano y al poético) que he desglosado.

Pasemos a la última metáfora del poema. Ésta, enunciada de forma elíptica en los últimos tres versos (7-9), enlaza sintácticamente con la comentada “metaforización” metafórica. El creador alude a la **ribera** de la vida, que se muestra **extraviada**, o sea, poco transitada; tenemos aquí, por ende, una variación de otra *familia* “estructural”, vida = **río** (Díaz, 2006: 47), expresada en forma del “genitivo”.

En el último poema analizado, las metáforas cotidianas se ponen al servicio de las que —suponemos— son las ideas principales del mismo: la felicidad amorosa (su cénit) tiene un carácter efímero, pero es necesario buscarla, sobre todo en los momentos de soledad. Destaquemos que la metáfora y el ritmo —principales elementos vertebradores del texto— establecen una perfecta relación de interdependencia, y entran de forma natural en contacto con otros recursos. Así, la elipsis proporciona agilidad al poema y evita el tener que repetir el término figurado “**ribera**”, mientras que la repetición (“nunca”) pone el énfasis necesario en la recomendación que el sujeto poético proporciona al lector por vía de la citada metáfora fluvial.

Otro poema estructurado por la pluralidad metafórica cotidiana, “Precauciones” (de *Muecas del tiempo oscuro*), ya se reprodujo anteriormente²¹³ para explicar la dilogía del vocablo “abril”:

Sucede cualquier día
que las acacias
tienen mil hojas nuevas
y los enamorados
se abrazan
más furtivos o más **locos**.
Sucede
que notamos,
mi antiguo amor,
muchacha ya no mía,
que otro milagro no está descartado,
que abril **ha licenciado** a la tristeza,
que a ratos nos miramos como entonces,
que el aire está más claro
cuando **viajas a mí**,
aún ocultando
tu billete de vuelta. (Martínez Sarrión, 2010: 74)

Como ya anticipé, la poesía parece hablar sobre el rescoldo amoroso que queda entre el sujeto lírico y una antigua novia. Esa realidad sentimental se desarrolla en el cuarto mes del año; así lo expresa el verso 12 y la cita de Juan Ramón Jiménez (2006: 676-677) que encabeza el poema y que Sarrión atribuye, por error, a Jorge Guillén: “Abril, abril ¿y tu jinete bello? / ¡Mi pobre amor, mi pobre amor, abril!” (Martínez Sarrión, 2010: 74).

“Abril”, en el duodécimo verso, es una personificación expresada a través de una metáfora “del verbo”, pues **licencia** a la tristeza. En efecto, también “tristeza” sería una prosopopeya; esa cualidad se licencia porque es concebida como un humano. El término real de la “ontológica” metáfora “abril = **humano**”, evidentemente, es polisémico; y, al emplearlo, el sujeto poético lleva a cabo visiblemente una dilogía —se refiere al cuarto mes del año (versos 1-3) y a la primera juventud (verso 10)—.

²¹³ Véase el punto 3.6.1.1.

Las otras dos metáforas de “Precauciones” —ambas “estructurales”— comparten el mismo plano real²¹⁴. Así, en primer lugar, el amor es **locura** (Lakoff y Johnson, 2010: 149): “y los enamorados / se abrazan / más furtivos o más **locos**” (versos 4-6). Además, dicho sentimiento se contempla, en los versos 13-15, como un **viaje** (Lakoff y Johnson, 2009: 83):

que el aire está más claro
cuando **viajas a mí**,
aún ocultando
tu **billete de vuelta**. (Martínez Sarrión, 2010: 74)

Las ideas principales del texto descansan sobre la personificación de “abril” y sobre el tema estructural “La vida es un **viaje**”. En vista de lo cual, la voz emisora de Martínez Sarrión refleja una coyuntura positiva para retomar una historia amorosa (“que abril **ha licenciado** a la tristeza”), pero, al mismo tiempo, es consciente de que ese encuentro no tendrá continuidad, dadas las intenciones de la amada (“aún ocultando / tu **billete de vuelta**”). En el título del poema, “Precauciones”, el destinatador acaso se receta a sí mismo el no hacerse vanas ilusiones, por mor de la citada fugacidad que definirá al reencuentro carnal. Temáticamente, este texto supone una actualización de “Epitafio ideal”, el poema de Juan Ramón Jiménez del que Sarrión extrae la cita del paratexto.

Si bien los elementos principales que vertebran el poema son el ritmo y la metáfora, conviene subrayar la importancia de las anáforas (“sucede”, “que”). Además de inyectar ritmo a la expresión, éstas sirven para construir la continuidad de significado, lo que se percibe nítidamente cuando interactúan con las metáforas.

3.9.2. Dinámica de la metáfora poética y el poema en Martínez Sarrión

3.9.2.1. “Singularidad metafórica”

La siguiente poesía, “Saber”, del libro *Cordura*, está estructurada por la técnica que Vicente Cabrera denominó “singularidad metafórica”:

Desde el alba al ocaso
¡es tan breve el **trayecto**
para fijar un canon

²¹⁴ Véase el epígrafe 3.4.3, donde se indica, remitiendo a Lakoff y Johnson, la existencia de diversas metáforas que estructuran aspectos distintos de un solo concepto.

que evite lastimar o lastimarse! (Martínez Sarrión, 1999: 45)

Efectivamente, el texto gira en torno a una única metáfora —contenida en los dos primeros versos— que puede reconstruirse de este modo: “El tiempo es un **viaje**”. El alba y el ocaso —verso 1— son variaciones del plano real, ya que están concebidos, respectivamente, como el punto de ida y el punto de llegada.

Como ya he explicado²¹⁵, la citada metáfora de Martínez Sarrión es de carácter poético (no existe en la cotidianidad) y presenta una clara influencia del *tempus fugit* (“el tiempo huye”), el conocido tópico de Horacio. A su vez, podríamos considerar el tropo de Sarrión como una reelaboración de estos *topoi* cotidianos “estructurales”, cercanos a la expresión horaciana: “EL TIEMPO ES UN **OBJETO QUE SE MUEVE**” (Lakoff y Johnson, 2009: 80), “EL TIEMPO NOS **PASA** (...)” (Lakoff y Johnson, 2009: 82) y el tiempo concebido como “(...) una especie de **camino** (...)” (Díaz, 2006: 47).

La nueva metáfora, “El tiempo es un **viaje**”, sirve de elemento estructurador del poema, sintetizando la posible idea principal del mismo: el tiempo resulta demasiado corto (versos 1-2) a la hora de establecer reglas adecuadas (versos 3-4) a uno mismo y a los demás. Al tratarse de un micropoema, no existe un desarrollo de la metáfora o de la idea principal, lo cual, unido a un contexto ambiguo, imposibilita delimitar el tipo de sabiduría al que se refiere Martínez Sarrión: ¿a la científica, a la humanística, a la artística...? La palabra poética se abre, así, a varios horizontes semánticos.

Es justo señalar la provechosa interdependencia que se produce entre la metáfora (principal elemento vertebrador del poema junto al ritmo) y la elipsis. Sarrión, en la búsqueda de la esencialidad y la sugerencia poéticas, omite cualquier información relativa a lo que sucede en el periodo temporal —un día—. El lírico sólo pone de relieve la brevedad del mismo a través de la metáfora explicada. La elipsis se traduce en la concentración de fuerza expresiva, en la capacidad de sugerencia.

Otro poema perteneciente al mismo libro, “Variaciones sobre ‘Hastío’ de Ibn Al-Mu’tazz (siglo X d.C.)”, que ya he comentado²¹⁶ para hablar de las “metáforas puras” con elementos ocultos, también está estructurado gracias a la “singularidad metafórica”:

²¹⁵ Véase el epígrafe 3.5.1.1.

²¹⁶ Véase el punto 3.6.2.2.

de la saliva

Para inmersión y abandono de lacras
en los **miasmas sulfúricos**

de la saliva

Y al cabo y con los años
dar al fin en la **mar** (que es el **morir**)

de la saliva (Martínez Sarrión, 1981: 166)

Trataré de explicar la estructura metafórica de este poema, el cual Prieto de Paula (2003: 80) definió como “(...) de andadura breve y sentenciosidad irónica”. Vaya por delante una peculiaridad: todas las metáforas responden a la forma conocida como “del genitivo”, pues siguen este esquema: nombre + preposición + término. La preposición indica, efectivamente, que un elemento se relaciona con otro o deriva de él. Además, junto a ese esquema, en la última expresión figurada del poema hay una “metaforización” metafórica.

En la primera estrofa del texto, nos topamos con una metáfora muy polivalente. Sabemos que el plano real del tropo es “saliva”, pero el irreal es ambiguo. Esto es así porque la palabra “**serosidad**”, según la Real Academia Española (web), tiene dos acepciones: 1) “Líquido que ciertas membranas del organismo segregan en estado normal, y cuya acumulación patológica constituye las hidropesías” y 2) “Líquido que se acumula en las ampollas formadas por lesiones en la epidermis”. Por tanto, en la metáfora sarrioniana, la saliva puede estar conceptualizada en una **membrana**, porque ésta última segrega a aquélla, y en una **ampolla**, pues la propia saliva se encontraría acumulada en ella.

Pasemos a la segunda estrofa de la poesía. Podría considerarse que la saliva es identificada con los **baptisterios**, en tanto que contiene las aguas bautismales. Además, la preposición también podría indicar que la saliva aparece metaforizada en las **fuentes bautismales**.

Pasemos a la tercera estrofa. La reconstrucción de esa metáfora admite varias vías, si penetramos en el significado de este último concepto, “miasma”, definido así por la Real Academia Española (web): “Efluvio maligno que, según se creía, desprendían cuerpos enfermos, materias corruptas o aguas estancadas”. Martínez Sarrión expresa

que la saliva contiene miasmas, con lo que aquélla podría estar expresada en términos de un **agua estancada**, un **cuerpo enfermo** o una **materia corrupta**. Resaltaré que cualquiera de estas tres posibilidades está preñada de connotaciones negativas. Además, la preposición “de” también ofrece la posibilidad de considerar que la saliva es metaforizada en “**miasmas**”.

Finalmente, en la cuarta estrofa del poema, asistimos a un ejemplo de lo que Cabrera denominó “metaforización de metáforas”. Martínez Sarrión, a través de la forma “del genitivo”, relaciona la saliva con un **mar** o un **océano** (éste contendría al aludido mar), y cualquiera de esos posibles conceptos está conceptualizado, a su vez, en un acto: “**morir**”. Efectivamente, el segundo tropo surge tras la intertextualización de los siguientes versos —tan emblemáticos— de Manrique (2015: 48): “(...) la mar, / qu’es el **morir** (...)”, que reflejan un *tema* “estructural”: el tiempo concebido como un **río** que fluye (Díaz, 2006: 47).

Estamos, pues, ante un poema articulado sobre varias metáforas. Como dijera Cabrera (1975: 116), en la estructura conformada por este modo de desarrollo —la “pluralidad metafórica”—, cada una de las metáforas es tanto un auxiliar expresivo como un elemento que enriquece el significado y trascendencia del texto poético. Así sucede en el comentado poema de Martínez Sarrión; el hecho de que la mayor parte de las metáforas —todas las desarrolladas desde la “pluralidad”— tengan en común el plano real (la saliva) demuestra a las claras el carácter auxiliar de las mismas. La saliva, en definitiva, está conceptualizada en diversos elementos de la realidad. Incluso aparece relacionada con un elemento del conocimiento médico (el **miasma**). La “metaforización” de la sarrioniana metáfora saliva = **mar** (u **océano**), al reforzar el plano irreal de la misma, halla un nivel más de expresión que amplifica la pluralidad semántica, como dice Cabrera (1975: 217) que sucede cuando Guillén, Aleixandre y Salinas emplean esta modalidad, la “metaforización de metáforas”.

Es importante, a efectos de la estructuración del poema, la interrelación entre la epífora²¹⁷ y la metáfora, que se materializa en la palabra “saliva”. El primer recurso le da continuidad al término metaforizado, además de acentuar el ritmo del poema, lo cual redundará en la enunciación tan estética de los tropos. También la anáfora (“para”) incide en el ritmo y en la construcción de una continuidad (poli)semántica.

²¹⁷ Recurso sintáctico que consiste en la repetición de un vocablo al término de varios versos o periodos.

Cabe apuntar que el título del último poema, “Río salvaje”, está trufado de ambigüedad. Es conveniente, dado su cariz criptográfico, subrayar que este texto se encuentra en *Una tromba mortal para los balleneros* (1973), un nihilista pero combativo libro de Martínez Sarrión que, en palabras de Milagros Polo, “(...) tiene una abundancia de visión escatológica, de destrucción de este mundo de lo cotidiano en el que el poeta se asienta” (Polo López, 1995: 115). Refiriéndose al caso concreto de “Río salvaje”, la filóloga y profesora comentó:

(...) es casi milagroso el río salvaje de los humores humanos, que acaso nos lleven a la muerte, pero también a una inmersión profunda y violenta, para limpiarnos las lacras, para desinfectarnos del “mal”. Se invoca aquí una capacidad posible del *río humano*, de algo puro y cáustico que arrastre las purulentas infecciones. (Polo López, 1995: 118-119)

Es posible que el poema sea en sí mismo una metáfora expresada de modo tácito, en la que la saliva adquiriría una nueva dimensión semántica: así pues, estaría conceptualizada en un “**río salvaje**” (título de la poesía), en cierta consonancia con el “río humano” del que habla Polo. Resaltaré que, en la última estrofa, Martínez Sarrión no se refiere al río contenido en esta metáfora manriqueña (de la que el albaceteño sí extrae el mar): “Nuestras vidas son los **ríos** / que van a dar en la mar, / que’es el **morir** (...)” (Manrique, 2015: 48). No obstante, la referencia al tiempo humano parece estar presente —de modo elíptico— en la estrofa final de Sarrión, que comienza significativamente: “Y al cabo y con los años”. De ser así, en esa estrofa residiría el tópico latino *vita flumen*, metáfora “estructural” (Díaz, 2006: 47) donde el tiempo aparece expresado en términos de un **río**. Claro que estaríamos ante la única referencia directa al tiempo vital. En vista de lo cual, se diría que el tropo vertebrador, en un poema tan ambiguo, no es el de la fugacidad humana contemplada como un río. Más bien el texto sugiere —repito— que la saliva es conceptualizada en el “salvaje” **río** del título, acaso el “*río humano*” del que habló Polo. Se podría pensar, pues, que en el poema hay, de fondo, una reelaboración de la mencionada metáfora cotidiana “El tiempo es un **río**”. En el epígrafe relativo a la “revitalización de metáforas” he preferido poner ejemplos no tan ambiguos, quedándome aquí con la evidencia técnica: la estructuración de un poema tan polivalente a partir de la “pluralidad metafórica”. De todos modos, no debe extrañarnos la complejidad, el gran nivel de abstracción de “Río salvaje”: según Eduardo de Bustos, en un poema “(...) casi nunca se encuentra un

desarrollo lineal de una proyección metafórica” (Bustos Guadaño, 2006: web). Un nivel tan alto de abstracción incide, desde luego, en la naturaleza polisemántica de la metáfora poética.

Fijémonos en otro poema sarrioniano estructurado por la pluralidad metafórica; lleva por título “Otra poética improbable” y pertenece a *De acedía*:

Ni arma cargada de futuro,
ni con tal **lastre de** pasado
que suponga sacarse de la manga
una estólida tienda de abalorios
con la oculta intención de levantar efebos.
La poesía es **fábrica** de castigados muros
con alto tragaluz que sólo al azar filtra
la más perecedera **luz del** sueño.²¹⁸ (Martínez Sarrión, 2003: 291)

En primer lugar, es conveniente detenerse en la intertextualización plasmada en el poema, que ya adelanté antes²¹⁹ hablando de uno de los modos de expresión de la ambigüedad poética sarrioniana. La metafórica cita lleva la firma de Gabriel Celaya, abanderado de la tendencia socialrealista poética que prevaleció durante buena parte del franquismo, y está incluida en su texto “La poesía es un **arma cargada de futuro**” (Celaya, 1979: 47-49). El tropo celayiano forma parte no sólo de ese título, sino también de la siguiente estrofa perteneciente al mismo poema:

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, **arma cargada de futuro** expansivo
con que te apunto al pecho. (Celaya: 1979: 48-49)

Pues bien, el poema de Martínez Sarrión, en el primer verso, comienza negando la metáfora de Celaya que da título al texto del autor social. El lírico novísimo, al principio, se refiere al género poético de un modo elíptico; pero en el verso 6 la alusión que hace es directa.

²¹⁸ Ya he explicado (véase el punto 3.5.1.1) que el poema original, cuando apareció en *De acedía*, contenía en el último verso una errata: “parecedera” en vez de “parecedera”. La versión que cito, incluida en la antología *Última fe* (al igual que en *Antología poética*), corrige el error.

²¹⁹ Véase el punto 3.6.2.1.

En el primer verso, gracias a la intertextualización celayiana, además de metaforizar a la poesía en un **arma**, Martínez Sarrión presenta al futuro en forma de **carga** o de **cartucho**²²⁰: la ambigüedad, desde luego, cobra presencia, traducándose en polivalencia semántica.

El verso 2, además de la anáfora “ni” —que propicia la continuidad semántica—, tiene como eje una metáfora sustantiva “del genitivo”. “**Lastre**”, en la acepción que más se adecuaba al contexto —el esteticismo poético pronunciado, percibido como algo negativo—, significa “Persona o cosa que entorpece o detiene algo” (Real Academia Española: web). En vista de lo cual, el vocablo del elemento irreal puede apuntar a cualquiera de las dos direcciones, a la **cosa** y al **humano** (prosopopeya). Sarrión no delimita de modo explícito el significado primario.

En los últimos tres versos reside, constituyendo una sola oración, la visión que el protagonista tiene del género lírico: “La poesía es **fábrica** de castigados muros / con alto tragaluz que sólo al azar filtra / la más perecedera **luz del** sueño”. La metáfora del verso 6 (poesía = **fábrica**), como ya sabemos²²¹, significa una reelaboración del “estructural” *tema* “LAS TEORÍAS (Y LOS ARGUMENTOS) SON **EDIFICIOS**” (Lakoff y Johnson, 2009: 85). Finalmente, en el verso 8 tenemos otra metáfora sustantiva “del genitivo”; ahí el sueño, debido a que le pertenece la luz, puede estar conceptualizado en un **día**, en un **cuerpo en combustión**, en una **casa**, etcétera. También puede leerse ese tropo del siguiente modo: el **sueño** metaforiza a la luz.

“Otra poética improbable” es, por consiguiente, otro poema que gira principalmente en torno a la “pluralidad metafórica”; la práctica totalidad de las metáforas comentadas ayuda a dar sentido a la idea poética que el vate tiene de su ámbito referencial: la poesía no debería ajustarse a los postulados socialrealistas (la concepción del género como elemento para transformar la realidad inmediata) pero tampoco al excesivo esteticismo (cuando la forma termina eclipsando el contenido), practicado por algunos de sus compañeros de generación y heredado, principalmente, del Barroco y del Modernismo. Para Martínez Sarrión (y esto se deduce de los últimos tres versos), el género poético, cuya eficacia depende en buena medida del azar, ha visto lastrado su potencial debido a la práctica férrea de ambos presupuestos. Pese a la ambigüedad que envuelve los dos

²²⁰ “Cargar”, según la Real Academia Española (web), significa, en su acepción armamentística, “Introducir la carga o el cartucho en el cañón, recámara, etc., de un arma de fuego”.

²²¹ Véase el epígrafe 3.5.1.1.

últimos versos del poema, el autor de *De acedía* parece reclamar, al apelar a ese azar, libertad creadora para la lírica, que, como toda manifestación artística, es subjetiva. Al hilo de lo dicho, según Prieto de Paula, “Otra poética improbable”

(...) desemboca en tres versos en los que se expone con contundencia una idea de la poesía situada entre dos extremos por igual viciosos: el de la candidez personificada por Celaya, para quien la poesía es “arma cargada de futuro”, y el de la “estólida tienda de abalorios” que supone una caricatura del venecianismo²²² temático, de la atracción morbosa por el pasado y de la afectación en que se concretaron las fórmulas más triviales del culturalismo estetizante y decadentista. (...) La neutralidad formal del comienzo (“Ni *arma carga de futuro*, / ni con tal lastre de pasado...”), que pretende mostrar la equidistancia entre el socialrealismo y la lírica de inclinación alejandrina y veneciana, es contestada de manera implícita al romperse a favor del primero. Mientras que aquél es sólo enunciado con el verso de Celaya, la segunda, en cambio, se demora en cuatro versos: en ellos aparece sometida a una intensa ridiculización y se manifiesta su superficialidad y brillantez vacua, hasta concluir en el anhelo secreto de ese tipo de poesía: “con la ocultación intención de levantar efebos”. (Prieto de Paula, 2003: 49-50)

3.9.2.3. “Revitalización de metáforas”

En la lírica de Martínez Sarrión también percibimos la revitalización de metáforas muertas por el uso excesivo, si bien es cierto que este modo de desarrollo metafórico no suele ser el más empleado por el autor para estructurar los poemas. De acuerdo con Cabrera (1975: 211), la revitalización de metáforas cliché tiene como fin importantísimo sorprender al lector. Tengamos presente que el albaceteño pertenece a la generación de los Novísimos, la cual conectó con el estilo vanguardista de los poetas del 27 (Aleixandre, Salinas, Guillén, Cernuda, etcétera). Y, efectivamente, en las vanguardias juegan una baza fundamental la experimentación y la búsqueda de la originalidad. Ciertamente es el primer ejemplo que veremos en este punto no fue escrito por Sarrión en su etapa de madurez, pero este poeta jamás ha renegado de la potencia imaginativa.

En la tradición poética, es habitual concebir el amor en forma de **religión**; en esos casos, la persona amada suele presentarse como una **divinidad**. Es representativo este cuarteto de Góngora²²³:

²²² Véase el epígrafe 3.2.

²²³ Junto a Quevedo, el gran poeta del Barroco español.

Al tramontar del sol, la **ninfa** mía,
de flores despojando el verde llano,
cuantas troncaba la hermosa mano,
tantas el blanco pie crecer hacía. (Góngora, 2002: 65)

Pues bien, ahondemos en el siguiente poema de Martínez Sarrión, titulado significativamente “**Divinidad** pequeña”:

¿Qué esperas, amoroso, tú de mí,
sino que balbucee, que procure atraerme
tu atención que se inicia?
Después vendrán borrascas,
desgastes que los años acarrear,
espinas enconadas, pero ahora
con tus ojos confirmas mi estatura de hombre
y es hermoso **sentirse dios** por un corto instante. (Martínez Sarrión, 1997: 36)

Se diría que el tono del texto es amoroso, pues el sujeto lírico expresa los sentimientos intensos que le suscita el destinatario. En ese sentido, el poeta y periodista cultural Gea (1994: 54) indica que en el origen de “Divinidad pequeña” y de “Pacto” —otro poema perteneciente al mismo libro, *Horizonte desde la rada*— se encuentra la circunstancia del nacimiento de un hijo. Martínez Sarrión, en los versos 7 y 8, establece una semejanza entre el amante y un **dios** (algo no frecuente en la tradición lírica), revitalizando así una metáfora muerta por su excesivo uso (amada = **divinidad**). La nueva expresión metafórica parece convivir con la expresión metafórica muerta no sólo en la imaginación del lector —que siente cómo ha sido renovado un tópico poético—, sino en la dimensión semántica del propio poema: el amante adquiere la gracia de la divinidad debido a que es contemplado por el amado (“con tus ojos confirmas mi estatura de hombre / y es hermoso **sentirse dios** por un corto instante”), con lo que podemos deducir, por concatenación, que este último ser es también un dios, dado el poder extraterrenal que posee: divinizar (sólo de forma transitoria, eso sí) a una persona. El título, “**Divinidad** pequeña”, sintetiza magníficamente la idea principal del texto, y puede dirigirse a los dos polos semánticos comentados: el amante y el amado. Una vez más, constatamos que la ambigüedad es inseparable de la poesía genuina.

Del encuentro entre la nueva metáfora y la metáfora gastada nace en el lector la sorpresa de la que hablaba Vicente Cabrera. Pero, como añadió el ensayista ecuatoriano

refiriéndose a la revitalización ejecutada por Guillén, esta práctica “(...) se encauza hacia una mayor y justa expresividad poética” (Cabrera, 1975: 203). Así acontece también en el caso de Sarrión; la metáfora amante = **divinidad** es, desde un punto de vista expresivo, verdaderamente potente.

Antes de pasar a otro texto, señalemos la productiva convivencia entre la metáfora y otros recursos, algo crucial en un texto conformado únicamente por dos oraciones. El asíndeton (versos 4-6) imprime energía al mensaje expresado, al igual que la repetición (“que”, verso 2).

Veamos ahora uno de los poemas más emblemáticos del literato manchego, “el cine de los sábados”, extraído de su ópera prima, *Teatro de operaciones*:

maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con su mamá que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
ivonne de carlo baila en scherezade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marylin
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como **faros** (Martínez Sarrión, 2010: 22)

El verso final concentra el tema principal del poema: el asombro que, por medio de la expresión sensorial, producía el séptimo arte en el emisor cuando éste era un muchacho. Esa concentración temática está manifestada a través de la revitalización de una metáfora cliché poética, “Tus ojos son dos **luceros**”. Son reveladoras estas palabras que el narrador y periodista gallego Wenceslao Fernández Flórez dedicó al mencionado tropo:

Cuando se acierta con una expresión afortunada, esa expresión pasa pronto a la categoría de lugar común. Voy a ponerle a usted un ejemplo vulgar: el primero que dijo “tus ojos son dos luceros” logró, (sic) seguramente un triunfo. La idea de comparar los hermosos ojos de una mujer con dos estrellas conmovió a las almas bondadosamente líricas. ¿Se atrevería alguien hoy a repetir esa imagen, que es ya terriblemente cursi? (Sarmiento, 2013: 175-6)

La metáfora ojos = **luceros** (que, efectivamente, ya es un lugar común en la lírica) incluso se emplea con relativa frecuencia en los contextos amorosos de la cotidianeidad, y por eso su expresividad se ha desinflado. Recordemos que la Real Academia Española (web), en la definición de “lucero”, contempla la acepción a la que nos referimos: “Cada uno de los ojos de la cara”. No estamos ante una metáfora poética que ha devenido en cotidiana. La expresión, aunque ha perdido buena parte de la capacidad de sorpresa que suscitó otrora y está embebida de una marcadísima función conativa, no se desprende de su cariz estético; si dicha metáfora se emplea en los piropos, es, desde luego, para intentar encandilar, mediante la forma del mensaje, al receptor. La propia RAE indica que la expresión pertenece al lenguaje poético. Estamos, por ende, ante un tópico puramente lírico.

Fernández Flórez explicó: “Para renovar hacen falta ideas, una visión nueva de los asuntos viejos o el difícil hallazgo de un nuevo asunto que abra a los espíritus las puertas de una emoción desconocida” (Sarmiento, 2013: 175-6). Martínez Sarrión opta, en el caso de la metáfora estudiada, por la primera opción que expone el novelista gallego; al conceptualizar los ojos en **faros** (y no en **luceros**, algo previsible), el vate revitaliza un cliché del lenguaje poético. El cambio afecta más a la forma —al mensaje que llama la atención sobre sí mismo— que al significado. Esto es así porque “**luceros**” y “**faros**”, en esas metáforas que comparten idéntico plano real (“ojos”), aluden al brillo que desprende dicho órgano, connotando la beldad. Claro que en el caso de los luceros esa metáfora se aplica a un destinatario, mientras que Sarrión utiliza el tropo de los faros refiriéndose a su cinéfilo emisor. El lírico albaceteño —al sustituir un elemento desgastado por otro de menor uso— provoca sorpresa en el lector, lo cual redundará en la expresividad lírica. Ambas metáforas —la gastada y la nueva— conviven en el magín del lector, debido a los elementos reales que comparten las mismas, así como a las similitudes que presentan los correspondientes elementos evocados. Cabe añadir, además, que el plano “**faros**” presenta una pátina terrenal (las connotaciones urbanas y marítimas), frente al cariz cósmico del tópico poético.

Además del tropo principal ojos = **faros**, “el cine de los sábados” contiene otra metáfora, también de naturaleza sustantiva, pero aquí en forma “del genitivo”. Me refiero a la memoria (verso 9), que aparecería expresada en términos de la **vertiente de**

un mar, a la que llegarían los “ríos” referidos por Martínez Sarrión. Existe ahí otra posible lectura: “**memoria**” estructura conceptualmente a “ríos”.

Es reseñable la relación de interdependencia establecida entre la metáfora y la elipsis. Esta última figura está presente en todo el poema, pues Sarrión prescinde de muchos artículos; ya en el comienzo se refiere a “maravillas del cine (...)” y a “(...) galerías / de **luz** parpadeante (...)”. El uso de la elipsis agiliza el texto, contribuyendo, junto a la desarticulación tipográfica, a darle ese carácter cinético que casa tan bien con la temática cinematográfica tratada.

3.9.3. Dinámica de la metáfora integral y el poema en Martínez Sarrión

Como he anunciado al principio de este subapartado, Martínez Sarrión vertebra poemas (muchos, ciertamente) usando las dos clases de metáforas —cotidianas y poéticas—: es a lo que me refiero cuando digo que el albaceteño apuesta por la integralidad metafórica. En los siguientes ejemplos —muy representativos— veremos que el modo de desarrollo conocido como “pluralidad metafórica” es el más empleado por el poeta novísimo. La “metaforización de metáforas”, cuando aparece, actúa generalmente como elemento subsidiario (o como complemento) del anterior procedimiento.

Fijémonos en el siguiente micropoema sarrioniano de resonancias orientales, que lleva por título “Fuera, fuera”: “Ningún **lugar** tan recóndito y solo / como tu corazón. Dolor lo supo / y allí, **decisión** mala, **hizo su nido**” (Martínez Sarrión, 2004: 131). Los dos primeros versos contienen la “metaforización” de una metáfora. Esto es así porque, por una parte, el **corazón** conceptualiza al amor —metáfora cotidiana²²⁴— y, por otra parte, el corazón es, en lenguaje figurado, un **sitio**. La última metáfora tiene un cariz poético. Este tropo, habitualmente, cuando hay una “metaforización” metafórica de “El amor es un **corazón**”, funciona como la continuación del primero, igual que en el ejemplo que acabo de analizar.

En los versos 2 y 3, nos topamos con una metáfora cotidiana “ontológica”, concretamente con una personificación, en tanto que el dolor presenta la cualidad humana de decidir —y, además, el nombre es propio²²⁵—: “(...) Dolor lo supo / y allí, **decisión** mala, **hizo su nido**”. En efecto, formalmente, estamos ante un caso de

²²⁴ Esa metáfora, “El amor es un **corazón**”, la he comentado en el epígrafe 3.4.3.

²²⁵ Si el sustantivo “dolor” fuese común, iría acompañado del artículo “el”.

metáfora verbal. Conviene poner de relieve que “nido” es una palabra polisémica; no sólo remite a la construcción realizada por las aves o al lugar donde éstas se ponen; también hace referencia, por ejemplo, a la “Casa, patria o habitación de alguien” (Real Academia Española: web), acepción que se adecuaría perfectamente a la citada personificación. Otra alternativa es que el dolor aparezca concebido como un **ave** (metáfora poética), y que ésta, a su vez, sea un **humano** (metáfora cotidiana). Tal “metaforización” metafórica puede convivir perfectamente con la personificación del dolor: la poesía, como ya sabemos, es un género que destaca por su flexibilidad semántica.

En efecto, en el último poema analizado, Martínez Sarrión construye una estructura que pivota sobre las dos modalidades metafóricas y que le sirve al escritor para transmitir la idea del texto: el dolor que ocasiona la soledad a cierta persona. El título del texto, “Fuera, fuera”, se dirigiría, con tono exhortativo, al dolor conceptualizado —directa o indirectamente— en humano; he aquí otro poema donde tiene fuerte presencia la función conativa, si bien ésta no se impone a la poética, claro.

Para terminar, destaquemos la elipsis verbal (versos 1-2), que otorga vivacidad al contenido.

El siguiente texto, “Condición básica” (en *Horizonte desde la rada*), ya lo reproduce²²⁶ para hablar de la manifiesta ambigüedad de la metáfora cuyo término real es “colillas”:

Si el poema no surge
con el **casco** y la lanza de **Minerva-**
es decir **guerreando**
y con clara cabeza-
¿no tendrá por destino
el del hielo del vaso,
el de las toneladas de **siniestras** colillas
que hay que bajar de noche y **en** sigilo
resistiendo al impulso de arrojarse con ellas
al **honrado** camión de la inmundicia? (Martínez Sarrión, 1997: 66)

Desde el punto de vista (poli)semántico, este texto —un metapoema (Prieto de Paula, 2003: 47)— gravita principalmente sobre una metáfora poética y varias cotidianas. En

²²⁶ Véase el punto 3.6.2.1.

los tres primeros versos cobra presencia una metáfora del primer tipo, la cual podríamos reconstruir de este modo: “La poesía es una **guerra**”. En ese sentido, el poema, según el sujeto lírico de Martínez Sarrión, es un **soldado**, puesto que ha de surgir “con el **casco** y la **lanza** de Minerva- / es decir **guerreando** / y con clara **cabeza** (...)” (versos 2-4). Ahí tendríamos, por tanto, una prosopopeya, curiosamente derivada no de otra metáfora cotidiana, sino de una de carácter poético.

En el séptimo verso, el autor albaceteño habla, a través de una metáfora de forma adjetival, de unas “(...) **siniestras** colillas”. El calificativo “siniestro” puede apuntar tanto a un **hombre** (personificación) como a una **bestia**. El contexto del poema no resuelve esa ambigüedad.

Posteriormente, el creador manchego habla de bajar las citadas colillas “(...) **en sigilo**” (verso 8); la naturaleza de esta metáfora cotidiana es “ontológica”, puesto que un estado —el silencio— se encuentra conceptualizado en un **recipiente** (Lakoff y Johnson, 2009: 69). Finalmente, en el verso 10, el camión de la basura está personificado, ya que el poeta le atribuye una cualidad propia del hombre: la **honradez**.

En la última poesía se diría que el autor transmite las siguientes ideas primarias: para crear un poema de fuste el vate ha de ser lúcido y ha de tener un carácter combativo. Así, refiriéndose también a “Condición básica”, Prieto de Paula (2003: 52) explica que, para Martínez Sarrión, el poema es “(...) un compendio de inteligencia discernidora y vigor guerrero”. Si el texto lírico no imbrica esas dos virtudes, tendrá fecha de caducidad, pudiendo considerarse una futesa, parece decirnos el destinador sarrioniano.

Respecto a los recursos que interactúan con la metáfora, también en este poema la elipsis (verso 2, donde se oculta la preposición “con”) hace más fluida la expresión, al igual que la anáfora (versos 7-8), figura que además establece una continuidad de significado.

En algunos poemas, Martínez Sarrión combina metáforas cotidianas y poéticas a través del *collage*, procedimiento vanguardista que, según el antólogo y teórico Castellet (2010: 41-42), rompe con el discurso lógico. Como también dijo Castellet, Martínez Sarrión, al usar esta técnica, apuesta por el campo alógico, reclamando una atención más visual que racional. El siguiente poema, que se titula “Arañas” y pertenece también

a *Horizonte desde la rada*, es una buena muestra del empleo de la metáfora integral con vocación de *collage*:

Este cansancio de tardes
volcadas como **tintero**.

Este ponerse de codos
y maldecir la ciudad.

Este descender las brumas
del **muñón de** la memoria.

Y este gran cielo **impertérito**
que **te despedazará**. (Martínez Sarrión, 1997: 37)

En la primera estrofa (versos 1-2), a través de un símil poético, las tardes son identificadas con un **tintero**. En la tercera estrofa (versos 5-6) nos topamos con una “metaforización” metafórica, también de naturaleza poética: la memoria, a través de la forma llamada “metáfora del genitivo”, está estructurada conceptualmente por un **cuerpo** o por un **cañón** (el muñón podría pertenecer a ambos)²²⁷; estos posibles planos irreales tienen, asimismo, forma de **brumas**. También existe la opción, dada la polivalencia de la preposición, de que el **muñón** conceptualice a la memoria. Finalmente, la cuarta estrofa (versos 7-8) pivota sobre una metáfora cotidiana, concretamente una prosopopeya: el cielo presenta matices racionales, toda vez que se muestra “**impertérito**” mientras hace pedazos a otro hombre. Un cielo visto, acaso, como un sanguinario.

Efectivamente, “Arañas” está compuesto por cuatro estrofas, tres de las cuales tienen metáforas (dos poéticas y una cotidiana) como ejes. El principal modo de desarrollo de dicha figura es la “pluralidad”, y a ésta lo complementa la “metaforización” metafórica. A través de cada una de las estrofas, Martínez Sarrión acumula ideas diversas que, desde luego, rompen con el discurso lógico. El poema en sí es una colección de imágenes cotidianas. A priori, nada tienen que ver las ideas vertidas en las estrofas con el título, “Arañas”. Lo que sí parece probable es que ese título, para el autor, connote y

²²⁷ La cuarta acepción de “muñón” es: “Cada una de las dos piezas cilíndricas a uno y otro lado del cañón, que le sirven para sostenerse en la cureña y le permiten girar en un plano vertical a fin de arreglar la puntería” (Real Academia Española: web). Estamos, en fin, ante una palabra polisémica, y el contexto del poema no resuelve la ambigüedad.

sintetice cierto peligro —la araña es un animal venenoso—, cierta negatividad presente a lo largo del texto: recordemos el “(...) cansancio de tardes” —verso 1—, el acto de “(...) maldecir la ciudad” —verso 4, perteneciente a la segunda estrofa, la única no estructurada por metáfora—, el cielo que **despedazará** al receptor —versos 7 y 8—. En la tercera estrofa, la palabra “brumas” acaso haga un guiño a la metáfora cotidiana “Lo malo es **lo oscuro**”²²⁸.

El propio Martínez Sarrión —en una charla que ofreció, en 2010, en el salón de actos de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, y que organizó el Foro Complutense de la Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid— subrayó la negatividad que sugiere el poema comentado²²⁹:

(Risas) Como se puede ver, no era una época de mucha felicidad, de mucho optimismo, del poeta. Naturalmente, sabemos —desde Eliot y Gil de Biedma— que en el verso comparece alguien que no es la persona, sino un personaje que se crea. El que comparece, el poeta que habla ahí, no estaba en un momento muy bueno. (Departamento de Estudios e Imagen Corporativa. Área de Audiovisuales de la Universidad Complutense de Madrid, 2010: web)

Por otra parte, existe la posibilidad de que las **arañas** conceptualicen tácitamente a los siguientes planos irreales metafóricos, contenidos en el cuerpo del texto: el tintero, el muñón y el humano. Recalco que hablo de hipótesis, porque como dijo Méndez Rubio (1998: web) estudiando el carácter experimental de la lírica del propio Martínez Sarrión, “(...) el montaje textual, sometido a una cadena de desplazamientos y remisiones, no acaba nunca de ser definitivo, de anclar una encrucijada móvil que sólo cada lectura concreta localiza y actualiza”.

En puridad, desde un punto de vista mínimamente objetivo (o sea, desde la denotación, concepto de por sí flexible, pues líricamente se traduce en polisemia), la poesía “Arañas” presenta diversas ideas que no se someten —por lo menos de forma evidente— a un tema general. Milagros Polo subraya, en dicho poema, el uso del procedimiento del *collage*:

²²⁸ Véase el epígrafe 3.4.3.

²²⁹ La consideración de un autor no ha de servir para que el lector o el crítico reduzca una poesía a una única interpretación. Sólo sería, como el contexto, una clave más (denotativa o connotativa) a tener en cuenta; ya sabemos, gracias a Jakobson, que la esencia de la poesía es múltiple, simbólica.

La “unidad” imposible, y la deriva de fragmentos inconexos, collage de acarreo, objetos destruidos (sic). Restos para una pira inflamable. Muñones de la memoria, que el poeta quisiera recuperar como flores vivientes, en un verdadero combate anti-romántico, pues no hay ya posibilidad de catharsis y tampoco se da la distancia o torreón defensivo con que la “cultura”, el texto, la letra exenta, son mantenidos en otras escrituras contemporáneas. (Polo López, 1995: 132)

La filóloga matiza que, en el mismo poema, la fragmentación estilística crece de consuno con la fragmentación temática:

En el texto *Arañas* (...) se vuelve a producir el cruce psíquico que crea el estilo destructivo: ruinas, objetos despedazados, discursos pegados. Un mundo que ya no es *fuera* ni *dentro*, sino territorio de estilo, forma que crea el fracasado universo que ofrece Sarrión: campos de chatarra, almoneda de traficantes, Kultur podrida. Lejos de conservarse la perfección de esos mitos, como sucede en otras escrituras coetáneas, Sarrión destruye lo habido. Quemar la cultura toda, aquella que trágicamente parece asentarse como losa sobre la pureza y la dignidad de lo humano. (Polo López, 1995: 131)

Para concluir con “Arañas”, resaltemos que la anáfora (“este”) hace más rítmicos los mensajes, expresados, en gran medida, por las metáforas.

Este otro *collage* de Martínez Sarrión carece de título y pertenece también a la primera etapa del poeta, en concreto a su ópera prima, *Teatro de operaciones*:

el corazón poblado de preguntas

el tranviario ciego **en** su parada

la niña que cogió sus dedos **en** la puerta

se anuncia

muy insistentemente

la erradicación de la mariposa nocturna

plano de la ciudad

mil direcciones **crepúsculos**

terribles del paseo de rosales

frente de las tormentas

ebonita del cielo

el **río** atroz del polvo que diría vallejo (Martínez Sarrión, 2010: 57)

Huelga decir que estamos ante una yuxtaposición de conceptos, como ocurre en todo *collage*. La mayoría de esos conceptos son estructurados por metáforas (concretamente por el modo de desarrollo llamado “pluralidad metafórica”, al cual complementa el denominado “metaforización de metáforas”), de lo cual se colige que la citada figura retórica es el medio que Martínez Sarrión escogió aquí como columna vertebral del texto.

Veamos cuáles son esos conceptos edificados por metáforas. En el primer verso, “*el corazón poblado de preguntas*”, nos encontramos con varias metáforas. Por un lado, a través de la “metaforización” metafórica, el **amor** es conceptualizado en un corazón (tropo cotidiano), y éste a su vez aparece expresado en términos de un **sitio** (tropo poético). Por otro lado, las preguntas son **individuos, animales o cosas**²³⁰, puesto que pueblan el sitio. El lector reconstruirá a su modo la figura; a la hora de escoger un significado primario, se decantará por uno de los tres polos semánticos o preservará todos éstos, ya que, como sabemos, la poesía quiebra la unidireccionalidad semántica. En la opción donde el plano real de la metáfora es “individuos”, estaríamos, en efecto, ante una prosopopeya. Y si contemplamos a las palabras como “**cosas**” o “**animales**”, hablaremos de metáforas poéticas.

El verso 2, “el tranviario ciego **en** su parada”, tiene como pilar una metáfora cotidiana —concretamente “ontológica”—, puesto que la parada está conceptualizada en un **objeto recipiente** (Lakoff y Johnson, 2009: 67). Un verso más adelante, la puerta es concebida de idéntico modo que la parada: “la niña que cogió sus dedos **en** la puerta”. En los versos 8-9, leemos: “**mil** direcciones **crepúsculos** / **terribles del** paseo de rosales”. Por un lado, aquí las direcciones aparecen cuantificadas, como si se trataran de **objetos** (metáfora cotidiana “ontológica”²³¹); y por otro, el Paseo de Rosales está estructurado en un **día** (metáfora poética cuya forma es la “del genitivo”), ya que suyos son los amaneceres y atardeceres. El verso 11, “**ebonita del** cielo”, es en sí mismo una metáfora poética (con forma “del genitivo”), toda vez que el cielo se expresa en

²³⁰ La Real Academia Española (web), en la segunda y tercera acepción de “poblar”, indica, respectivamente: “Ocupar con gente un sitio para que habite o trabaje en él” y “Ocupar un sitio con animales o cosas”.

²³¹ Realmente la metáfora “ontológica” existe si concebimos “dirección” como “Acción y efecto de dirigir” o “Camino o rumbo que un cuerpo sigue en movimiento” (Real Academia Española: web). Recordemos que, según Lakoff y Johnson (2009: 69), “Usamos metáforas ontológicas para entender acontecimientos, acciones, actividades y estados”.

términos de un **objeto**²³². Finalmente, en el verso 12, el polvo es visto como un río: “el **río** atroz del polvo que diría vallejo”. En efecto, se trata de una intertextualización de un verso de César Vallejo, uno de los líricos que dejó más huella en el joven Sarrión. El texto del cual está extraído el tropo del vanguardista peruano comienza así: “¿Y bien? ¿Te sana el metaloide pálido? / ¿Los metaloides incendiarios, cívicos, / inclinados al **río** atroz del polvo?” (Vallejo: 2003: 257).

En el último poema analizado, es reseñable la continua conexión entre la metáfora y el asíndeton; la supresión de las conjunciones es muy adecuada para el *collage*, puesto que potencia la fragmentación discursiva, imponiendo un tono cinético.

En palabras de Milagros Polo, “La escritura de Sarrión no avanza lineal, sino circularmente, en un *collage* asediante” (Polo López, 1995: 41). Este juicio no se cumple de un modo exacto (si nos atenemos al significado literal de *collage*, como procedimiento técnico) en una parte de la obra poética del albaceteño; pero, sin duda, las palabras de la filóloga y profesora son perfectamente aplicables a “Arañas” y al poema que acabo de analizar. En casos como estos, los dos tipos de metáfora —a través de varios de sus modos de desarrollo, sobre todo a través de la pluralidad metafórica— sirven para estructurar el texto, siendo así el citado tropo el pilar sobre el que reposan diversas ideas. Para Martínez Sarrión, romper con el discurso lógico significa, por una parte, mostrar, como ya he dicho²³³, el carácter ridículo del mundo e, incluso, la caótica pluralidad de éste. Dijo a este respecto el catedrático y poeta Talens en el prólogo a *El centro inaccesible* (la obra completa de Sarrión hasta 1981):

La acumulación de imágenes, aparentemente inconexa, proviene (...) de la voluntad (explícita en sus textos —no hablo de vaguedades tales como intencionalidad del autor, etc.—) de expresar el caos tal y como se vive. No hay, por tanto, trabajo sobre “asociaciones libres”, sino disgregación consciente de “asociaciones lógicas”, a la búsqueda no de un conocimiento *sobre* el arte, ni *en* el arte, sino *desde* el arte. Es decir, de un conocimiento (que tiene que ver con la cuestión de la verdad) que la ciencia no puede producir ni capitalizar, y que se manifiesta en la capacidad para revelar una forma diferenciada de ver el mundo, de entenderlo, de vivirlo. (Talens, 1981: 37)

²³² Llego a tal conclusión teniendo en cuenta que “ebonita” es un material que se usa especialmente como aislante eléctrico (Real Academia Española: web).

²³³ Véase el punto 3.5.2.

Por otra parte, esa fractura o disgregación del discurso lógico conduce a llevar al lenguaje a una “situación extrema”, que es, según el vate y ensayista Valente (2011: 179), la función de la vanguardia. Una situación donde el aspecto visual prima tanto o más que la palabra y, desde luego, mucho más que la racionalidad.

En ese sentido, conviene traer a colación la siguiente entrada dietarística de Martínez Sarrión, que el albaceteño dirige a Leopoldo María Panero (otro de los poetas novísimos) o a Aníbal Núñez²³⁴, pero que, *mutatis mutandis*, es perfectamente extrapolable a sus propios escritos poéticos menos racionales, como “Arañas”:

Al leer en la primera carta de Paz a Gimferrer (abril de 1966) la posible primacía de la poesía crítica y creadora que “al enfrentarse con el lenguaje se enfrenta con los fundamentos mismos del mundo”, he recordado, en paralelo, el mayor interés que, puestos en esa tesis o apuesta, pueden tener desafíos líricos como los de Leopoldo María Panero o Aníbal Núñez, frente a otra tendencia que ha conspirado por la hegemonía y cuya sumisión al lenguaje “hecho” se tiene como uno de sus mayores timbres de validez. (Martínez Sarrión, 2000: 257)

Desde luego, el recurso del *collage* —junto al de la sincopación— expresa de un modo radical el carácter fragmentario de la lírica, resultado de la peculiar organización rítmica de este género, que lo aleja de la prosa (regida por la organización lógico-sintáctica). Sí puede resultar chocante el *collage* en la prosa —recordemos las enumeraciones caóticas de Borges²³⁵ (2006: 217-242), tan asombrosas, en su cuento “El Aleph”—; en la lírica, no, porque el lenguaje poético es plenamente autónomo, con códigos distintos al prosaico: es un “lenguaje absoluto”, como dijo Lázaro Carreter (1982: 37). En este género, el ritmo se impone al orden sintáctico, a la racionalidad; resulta clarificadora, pese a su apariencia un tanto hiperbólica, esta sentencia de Paz (1975): “La poesía es la otra coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos” (Aguilar Mora, 1991: 133).

3.9.4. Identidad estética de Martínez Sarrión en la dinámica de la metáfora y el poema

Trataré de explicar (a modo de corolario) cómo se presenta la identidad poética de Martínez Sarrión, de acuerdo al uso que el propio vate hace de las metáforas que estructuran sus textos a través de varias modalidades de desarrollo (“singularización”, “pluralidad”, “metaforización”, “revitalización” metafórica).

²³⁴ Poeta y pintor español contemporáneo.

²³⁵ Narrador y poeta argentino, una de las cumbres de la literatura del siglo pasado.

Recordemos que, como indicó Prieto de Paula (2003: 20) en consonancia con Gea (1994: 30), la identidad estética de Martínez Sarrión nace como consecuencia de un pacto entre modernidad y tradición²³⁶. Uno de esos polos aparece con mayor o menor intensidad según las (dos) etapas del vate albaceteño. En la primera etapa —la puramente novísima—, y de acuerdo también con el propio Prieto de Paula (2003: 41), la palabra creadora tiene un carácter más autónomo, ganando peso la fragmentación discursiva. En la segunda etapa —la de madurez—, el carácter de la palabra poética es más heterónimo, toda vez que cede “(...) parte de su protagonismo al mundo al que alude” (Prieto de Paula, 2003: 41). Por supuesto, en algunos libros de esta etapa de madurez sigue habiendo poemas escritos en clave vanguardista —aunque no abundan tanto como en las obras juveniles del autor albaceteño—, como “Arañas” o “Río salvaje”, del mismo modo que en algunas composiciones sarrionianas de la primera hora tiene considerable presencia el referente extrapoético, como “Precauciones”. No obstante, la función poética no se diluye nunca, porque la lírica de Sarrión, sea más o menos permeable al exterior, presenta valores estéticos, expresivos, estando sometida al mandato rítmico. La forma prevalece sobre el contenido, algo que siempre sucede en la auténtica poesía, como demostraron los formalistas rusos.

Cuando Martínez Sarrión desea que en sus poemas se filtre de forma considerable el mundo exterior, estructura sus poemas con metáforas cotidianas. Como éstas son deudoras de las convenciones sociales y culturales, el autor consigue, efectivamente, que la palabra poética ceda cierto protagonismo al mundo al que se refiere. En consecuencia, en los correspondientes textos se produce una mayor transitividad discursiva, toda vez que el lector puede decodificar de forma más cómoda los tropos cotidianos que los poéticos (éstos están trufados de un notable hermetismo, ya que sólo existen en la imaginación del autor y/o en la tradición lírica). No obstante, en estos poemas articulados en torno a las metáforas convencionales, Martínez Sarrión tampoco sacrifica la exigencia lingüística, según Prieto de Paula (2003: 41). En el género poético, los mensajes están centrados en sí mismos, como decía Jakobson (1981a: 358) de todos los textos cuya función principal es la poética —recordemos que bajo ésta, eso sí, subyacen otras funciones secundarias (Jakobson, 1981a: 359)—. Por tanto, aunque un poema sarrioniano tenga como estructura la metáfora cotidiana y aunque, por extensión,

²³⁶ Véase el punto 3.3.2.

la realidad gane peso, ésta aparece enunciada de un modo un tanto ambiguo. Si bien aquí no aparece tan acusada como en la modalidad metafórica poética, la ambigüedad —inherente a la poesía, de acuerdo con el propio Jakobson (1981a: 382)— se percibe, sobre todo, en los contextos de estos poemas que pivotan sobre la modalidad metafórica cotidiana, pero también en las formulaciones metafóricas. Ya hemos visto que el carácter polisemántico de la mencionada modalidad es apreciable de forma directa en las enunciaciones de las metáforas; me refiero a las dilogías que presentan, a veces, algunos de los planos o, de forma más frecuente, a los elementos (reales o irreales) expresados vagamente. En consecuencia, las metáforas convencionales, sin perder su funcionalidad, acaban teniendo un valor estético. En puridad, debido a la tensión lingüística inherente a la poesía, la interpretación no es fácil ni en los textos sarrionianos estructurados por la metáfora cotidiana.

Cuando Martínez Sarrión busca que la palabra dependa lo menos posible del mundo exterior —siguiendo, por tanto, únicamente la “(...) necesidad expresiva sentida por una intuición individual” (Cabrera, 1975: 27) o por sus lecturas de la tradición—, vertebraba sus poemas con metáforas poéticas. Algunas de ellas se fundamentan directamente en el conocimiento propio del autor; en consecuencia, el poema gana en abstracción y sensorialidad, acentuando la ambigüedad. En este último caso es donde se desarrolla con mayor hondura la tesis de Jakobson (1981a: 382-383): la poesía tiene una capacidad plurisignificativa. Pero esta modalidad metafórica puede constituirse a partir de la reelaboración de metáforas gastadas, sean éstas de carácter poético o cotidiano. Aunque en este último caso el poeta amplía la proyección entre los planos, conquistando así una dimensión subjetiva, estamos ante metáforas que, de entrada, no son demasiado difíciles de interpretar al tener como fuente las convenciones.

Por último, repasemos la identidad estética de Sarrión en el uso de la metáfora integral. Cuando el vate albaceteño desea hallar un equilibrio entre cierta transitividad discursiva y densidad de abstracción —sin renunciar nunca, eso sí, a la autonomía del fenómeno poético— estructura sus poemas con metáforas de las dos modalidades. Efectivamente, como he dicho, las metáforas cotidianas le permiten al poeta transmitir en determinados pasajes una mayor decibilidad, mientras que las poéticas son los pilares en los que mejor se sustenta la abstracción, pues obedecen a la subjetividad creativa. No obstante, la discursividad se quiebra en los poemas escritos en clave de *collage*, que priman el aspecto visual sobre el racional.

En definitiva, en la poesía de Sarrión, de un modo u otro, siempre hay una síntesis dialéctica entre la realidad y la palabra creadora, entre el referente extrapoético y el hermetismo, aunque termine prevaleciendo la autonomía de la lírica, pues en este género los códigos rítmico-métrico y retórico desplazan al código lingüístico primario. Lo expresaron magníficamente los profesores Morales Barba y Virtanen aludiendo al título sarrioniano *El centro inaccesible*:

Qué duda cabe que la metáfora que refiere su título comprende un punto de llegada al que el poeta no tiene acceso, quizá porque ese centro es la realidad más acuciante, o bien, el pasado de igual manera inalcanzable, salvo quizá por la palabra, esto es, por el lenguaje. El centro inaccesible, cómo no, puede referirse al momento de la escritura, desde una perspectiva metapoética. Con el poema, con la escritura no se puede acceder a la realidad de una manera plena. (Morales Barba y Virtanen, 2015: 82)

Morales Barba y Virtanen aplican esas consideraciones a la poesía de juventud de Sarrión, pero bien pudieran extenderse a toda la trayectoria del autor albaceteño.

4. Conclusiones

Martínez Sarrión, miembro de la neovanguardista generación de los Novísimos, es un nombre fundamental en la poesía española de las últimas cinco décadas. En su proteica obra, la metáfora²³⁷ constituye un medio decisivo para embellecer el lenguaje, para transmitir ideas y emociones, e, incluso, para estructurar cada texto, como repasaremos en este apartado.

Martínez Sarrión expresa la metáfora mediante las dos fórmulas posibles:

- 1) *In absentia*. Cuando el plano real se omite, siendo sólo visible el irreal: “Cumplidos los sesenta vallé el **campo**” (Martínez Sarrión, 1999: 31).
- 2) *In praesentia*. Cuando los dos planos están expresados explícitamente: “El aire: un **crystal** duro que a la lluvia sucede / tras días de sofoco y laxitud” (Martínez Sarrión, 1986: 14)²³⁸.

²³⁷ Tropo o recurso semántico en el que se establece una “(...) relación de semejanza” (Jakobson, 1973: 133) entre dos elementos, uno real y otro imaginario.

²³⁸ He utilizado, para referirme a las fórmulas metafóricas, la nomenclatura del Grupo μ ²³⁸ (1987: 184), constituido por lingüistas belgas.

En la lírica sarrioniana conviven —como es habitual en este género— los dos tipos de metáforas existentes: las cotidianas y las poéticas.

Las metáforas cotidianas —cuya naturaleza es instrumental— tienen sus bases en la experiencia, de acuerdo con los lingüistas cognitivos Lakoff y Johnson (2009: 56). Como dichas metáforas son fruto de las convenciones, de un conocimiento fuertemente estereotipado, parece evidente que el poeta Martínez Sarrión —al igual que los hablantes— no las utiliza de forma arbitraria. Nuestro sistema conceptual ordinario es, en gran medida, de naturaleza metafórica (Lakoff y Johnson, 2009: 187); por ello, las metáforas cotidianas impregnan no sólo nuestro lenguaje, sino también nuestro pensamiento y nuestras acciones (Lakoff y Johnson, 2009: 39). Lo mismo le ocurre a Martínez Sarrión (1986: 44) cuando escribe, por ejemplo, “(...) no **malgastes** el tiempo en los zurcidos”. La base de esta metáfora es, obviamente, cultural. Efectivamente, en la sociedad occidental, el tiempo lo consideramos un recurso limitado que empleamos para conseguir nuestros objetivos; es, en fin, algo muy valioso, de ahí que lo cuantifiquemos milimétricamente.

Muchas metáforas cotidianas —como demuestran Lakoff y Johnson (2009) siguiendo al filósofo Black (Bustos Guadaño, 2006: web)— se pueden englobar dentro de diferentes *temas* o *topoi*. Así, el citado verso sarrioniano “(...) no **malgastes** el tiempo en los zurcidos” es una variación de “EL TIEMPO ES **DINERO**” (Lakoff y Johnson, 2009: 44).

Lakoff y Johnson establecieron tres clases de metáforas cotidianas, todas ellas apreciables en la poesía de Martínez Sarrión:

- a) *Metáforas “orientacionales”*: organizan un sistema general de conceptos con relación a otro. Al concepto real le dan una orientación espacial (Lakoff y Johnson, 2009: 50). Sirva como ejemplo el *topos* “LO BUENO ES **ARRIBA**; LO MALO ES **ABAJO**” (Lakoff y Johnson, 2009: 53). Una variación del mismo la encontramos en este verso de Martínez Sarrión (1981: 105): “(...) yo quiero / (...) / **alzarme** con el triunfo (...)”.
- b) *Metáforas “ontológicas”*: permiten categorizar un fenómeno —actividades, acontecimientos, ideas, emociones...— como una **sustancia**, una **entidad**, un **recipiente** y una **persona** (Lakoff y Johnson, 2009: 63-72). Un concepto abstracto, por tanto, se corporiza o se personifica (Díaz, 2006: 53). Estos versos

de Martínez Sarrión (1990: 35) contienen una prosopopeya: “movilizo en mi ayuda al abrecartas / y soslayo su rufa **puñalada**”.

- c) *Metáforas “estructurales”*: de elaboración verdaderamente rica, son aquéllas en las que los conceptos aparecen estructurados en términos de otros muy delineados (Lakoff y Johnson, 2009: 101). Ya hemos visto un *tema* de esta clase, tiempo = **dinero**. Otro *topos* “estructural” es “UNA DISCUSIÓN ES UNA **GUERRA**” (Lakoff y Johnson, 2009: 40), del cual deriva esta expresión: “dejadme hablar **a tiros**” (Martínez Sarrión (2010: 59).

La metáfora poética²³⁹ es aquélla que trasciende las convenciones sociales y culturales (Lakoff y Johnson, 2009: 181). Pertenece al ámbito creativo, a la función poética del lenguaje, y, por tanto, transmite valores estéticos. Efectivamente, en esta clase de metáfora se demuestra plenamente aquello que decía el catedrático Lázaro Carreter (1982: 37): el lírico no renuncia a su sentimiento y conocimiento propio del lenguaje. Debido a esa subjetividad creadora, la capacidad inferencial de las metáforas poéticas es más baja que la de las cotidianas. De hecho, resulta difícil agrupar en *temas* aquellas expresiones creativas que poseen un carácter puntual, fugaz (Bustos Guadaño, 2006: web). Existen al menos tres modos de constitución de metáforas poéticas, todos ellos apreciables en la lírica de Martínez Sarrión. Veámoslos.

1. *El poeta parte de una metáfora cotidiana, pero amplía la proyección entre sus planos*. Este modo de constitución metafórica —sugerido por Eduardo de Bustos (Bustos Guadaño, 2006: web) y por Lakoff y Turner²⁴⁰ (Díaz, 2006: 58)— se aprecia en los siguientes versos: “La poesía es **fábrica** de castigados muros / con alto tragaluz que sólo al azar filtra / la más precedera luz del sueño” (Martínez Sarrión, 2003: 291). Bien, teniendo en cuenta que existen poemas teóricos (como los metapoemas), la asociación por semejanza entre “poesía” y “**fábrica**” sería una variación de este *tema* “estructural”: “LAS TEORÍAS (Y LOS ARGUMENTOS) SON **EDIFICIOS**” (Lakoff y Johnson, 2009: 85). Como vemos, el plano real queda ampliado, y esa ampliación establece nuevos y hondos matices en la relación entre ambos campos semánticos; en puridad, Sarrión parte de una base convencional para trascenderla gracias a la

²³⁹ Utilizo aquí la nomenclatura del profesor Eduardo de Bustos (Bustos Guadaño, 2006: web). A estas metáforas Lakoff y Johnson (2009: 181) les llamaron “creativas e imaginativas”.

²⁴⁰ Mark Turner es otro exponente de la lingüística cognitiva.

poetización. Los límites expresivos del lenguaje cotidiano son, pues, forzados, que diría Eduardo de Bustos (Bustos Guadaño, 2006: web).

2. *El poeta toma como base una metáfora de la tradición lírica.* En este modo de constitución, algunas de las expresiones pueden agruparse con cierta facilidad en *temas*, siempre que de una metáfora hayan surgido diversas variaciones a lo largo de los siglos. Fijémonos en este verso de Martínez Sarrión (2010: 73): “Brusca **rompiente** de tus ojos. (...)”. Ahí el emisor poético pone en relación “ojos” y “**olas**”. Efectivamente, estamos ante una expresión del tópico poético “Tus ojos (verdes o azules) son el **mar**”, cultivado por maestros como Bécquer (2003: 44): “Porque son, niña, tus ojos / verdes como el **mar**, te quejas (...)”. El mar parece connotar la belleza en ambos ejemplos.

3. *El poeta fundamenta sus metáforas en un conocimiento construido en exclusiva por él mismo.* Estas expresiones son las que contienen un grado mayor de abstracción, puesto que el lector, para interpretarlas, no puede partir de unas bases convencionales o poéticas —de la tradición poética— que, semánticamente, arrojen luz sobre la metáfora. Sirva como ejemplo el siguiente verso de Martínez Sarrión (1986: 44): “es la dicha un **fantasma** y no un desliz”. La relación de semejanza entre ambos términos (“dicha” y “**fantasma**”) sólo existe en la imaginación del poeta. En efecto, ahí el término metafórico se opone a “desliz”.

Dentro de este tercer modo de constitución metafórica, el creador albaceteño halla una expresividad potente subvirtiendo *temas* cotidianos; es decir, vuelve del revés convenciones culturales y sociales. Esa subversión está estrechamente ligada a la búsqueda de la originalidad —uno de los principales fines de la función poética—; de hecho, entra dentro del “extrañamiento”, concepto desarrollado por Shklovski (web). El formalista ruso explicaba que el fin del arte es romper la habitual percepción automatizada de un objeto, provocando así su “visión” mediante una presentación anómala. Vayamos a estos versos:

Bien duro aprendizaje
ese de estar callado, mucho más
que la actitud estática. O extática,
punto **más elevado**
del esplendor. (...) (Martínez Sarrión, 2011: 25)

Ahí Martínez Sarrión subvierte este *topos* “orientacional”: “LO RACIONAL ES ARRIBA; LO EMOCIONAL ES ABAJO” (Lakoff y Johnson, 2009: 54). Ciertamente, el poeta manchego le da al **éxtasis** —estado próximo a la mística, o propio de ella, al que se accede mediante los sentidos— una orientación espacial que en Occidente está restringida a la capacidad de razonar. Al darle la vuelta a una porción del conocimiento institucionalizado, Sarrión causa en el lector una sorpresa, una extrañeza. Por supuesto, debido a ese tratamiento del éxtasis como elevación, el autor entronca con San Juan de la Cruz y demás poetas místicos.

Otras metáforas poéticas sarrionianas, pertenecientes también al conocimiento que nace exclusivamente de la imaginación del propio autor, provocan lo que Paz (2010: 111) llamó “(...) una contradicción insuperable o un sinsentido absoluto (...)”. El Nobel mexicano ponía como ejemplos las descargas de humor y, fuera del ámbito poético, los chistes. Las metáforas del sinsentido se ajustan cómodamente a aquella pretensión de los Novísimos enunciada por Castellet (2010: 41-2): la ruptura de la expresión silogística. Como subrayó el teórico y antólogo catalán, para llevar a cabo esa ruptura en la etapa novísima, Martínez Sarrión apostaba por un “campo alógico”, demandando más atención visual que racional. En efecto, el citado sinsentido existe sólo desde la lógica gramatical. Conviene recordar que el lenguaje poético es plenamente autónomo, toda vez que se acoge a los códigos rítmico-métrico y retórico. Otra cosa bien distinta es que —como hemos visto aludiendo a la presencia de las metáforas cotidianas en la lírica sarrioniana— el poeta utilice a menudo materiales del lenguaje estándar. Pero, como recalcó Lázaro Carreter (1982: 36), lo que caracteriza a la utilización poética del lenguaje es la posibilidad de transgredir las reglas del lenguaje ordinario, más que la transgresión misma. En el poema “Lluviosa noche de primavera velando la pintura de Enrique Brinckman”, de *Una tromba mortal para los balleneros*, Martínez Sarrión (1981: 148) escribió: “y Enrique **se entrelaza** se encandila”. Brinckman —pintor español contemporáneo— podría estar metaforizado en un **lazo** o una **tela**. Veamos el sinsentido. Para entrelazar un material, hace falta otra cosa, y en el enunciado el protagonista realiza esa operación consigo mismo. Una tela no puede *entretejarse*; en todo caso *la entretejen*. Dicho lo cual, la ruptura de la lógica, incluso para llevar a cabo la transmisión conceptual, se desarrolla con naturalidad en el poema, porque —insisto— en la lírica el orden rítmico-métrico desplaza al lógico-sintáctico.

El formalista ruso Jakobson, conectando con la semántica literaria (Richards, Empson, Wheelwright...), explicó que la ambigüedad es un rasgo consustancial de todo mensaje que se centra en sí mismo, como la poesía. Por supuesto, debido a ese valor intrínseco y simbólico de la palabra, en la lírica no sólo el mensaje desprende ambigüedad; también lo hacen el emisor, el receptor y el referente²⁴¹. La consecuencia de todo ello es, obviamente, la ruptura de la unidireccionalidad del significado (Jakobson, 1981a: 382-383). Si bien este carácter polisemántico generalmente alcanza un mayor desarrollo en las metáforas poéticas (pues su esencia es imaginativa), afecta también continuamente a las cotidianas. Y es que aunque éstas, en el fenómeno lírico, no pierden del todo su carácter funcional²⁴², pasan a transmitir valores estéticos como la exactitud y la fuerza expresiva, incluyendo aquí la capacidad de sugerencia. En las metáforas sarrionianas, la ambigüedad se demuestra básicamente de tres modos. Veámoslos²⁴³.

1. Cuando algún elemento apunta a varias denotaciones. Fijémonos en el poema amoroso “Precauciones”, de Muecas del tiempo oscuro:

Sucede cualquier día
que las acacias
tienen mil hojas nuevas
y los enamorados
se abrazan
más furtivos o más locos.
Sucede
que notamos,
mi antiguo amor,
muchacha ya no mía,
que otro milagro no está descartado,
que abril **ha licenciado** a la tristeza,
que a ratos nos miramos como entonces,
que el aire está más claro
cuando viajas a mí,
aún ocultando

²⁴¹ Jakobson (1981a: 363) matizó que la función poética no elimina las restantes funciones lingüísticas (referencial, conativa, fática, emotiva, metalingüística); sólo se sobrepone a ellas.

²⁴² Mantiene, obviamente, aquel significado que deriva de las convenciones sociales o culturales.

²⁴³ Los ejemplos generalmente exigen explicación para probar la ambigüedad; por ello, a fin de no extenderme en demasía, iré escogiendo aleatoriamente metáforas cotidianas y poéticas. El punto 3.6 del “Desarrollo” demuestra que la ambigüedad afecta a los dos tipos de metáforas.

tu billete de vuelta. (Martínez Sarrión, 2010: 74)

En el verso 12, “que abril ha **licenciado** a la tristeza”, nos topamos con una personificación. Martínez Sarrión emplea una dilogía en el plano real, “abril”, refiriéndose al mes del año (cuando se desarrollan los hechos, pues hay referencias a la primavera) y a la primera juventud (la receptora del poema es una “muchacha”).

2. *Cuando alguno de los elementos presenta connotaciones.* Gracias a la dimensión connotativa, una palabra es portadora del grado máximo de la sensorialidad, y ello le otorga al texto fuerza evocadora. Debido a su conocimiento y sentimiento individual del idioma, algunas connotaciones pertenecen sólo al poeta (Lázaro Carreter, 1982: 37). En otras ocasiones, para crear esos significados emocionales, el vate conecta con autores que dejaron en él huella o hasta con el imaginario colectivo. Volvamos al poema “Precauciones”. El término metafórico que hemos comentado —“abril”— presenta connotaciones eróticas, lo cual se aprecia en la alusión al carácter furtivo de los amantes. Sarrión, por ende, entronca con buena parte de la tradición y modernidad lírica de Occidente. Sin ir más lejos, los versos de Juan Ramón Jiménez citados en el paratexto —“Abril, abril ¿y tu jinete bello? / ¡Mi pobre amor, mi pobre amor, abril!” (Martínez Sarrión, 2010: 74)— forman parte de un poema, “Epitafio ideal”, donde también existen esos significados sexuales.

3. *Cuando el poeta expresa de forma tácita o vaga alguno de los elementos.* Estas enunciaciones se dan también en el lenguaje estándar, pero en aquél la ambigüedad se solventa fácilmente acudiendo al contexto, al contrario de lo que sucede a menudo en el fenómeno lírico, donde hasta la función referencial es ambigua. Además, tengamos en cuenta que, independientemente del hermetismo voluntario del autor, la organización rítmica del poema propicia la condensación textual extrema que singulariza, según el poeta y ensayista Pound (2000: 43), al género. Tal condensación se manifiesta plenamente en este tercer modo; por tanto, en cualquiera de sus dos soluciones —enunciación vaga o implícita— vemos la validez de aquello que dijo, en buena metáfora, Lázaro Carreter: “El poeta juega muchas veces al ajedrez sin tablero, y por eso no entendemos sus movimientos” (Beaumont, 1982: web). Por un lado, la enunciación tácita se refleja, efectivamente, en la fórmula *in absentia*. Vayamos al poema “Variaciones sobre ‘Hastío’ de Ibn Al-Mu’tazz (siglo X d.C.)”, de *Cordura*:

No pretendáis forzar con fiestas
mi decidida, sobria reclusión.
Nada en el hoy —salvo por la memoria,
que aborrezco— permanece de ayer.
No interrogadme a mí.
A mis años, acaso, y en voz queda.

Cumplidos los sesenta vallé **el campo**. (Martínez Sarrión, 1999: 31)

“**Campo**” (plano irreal de una metáfora poética) puede conceptualizar a la “sociabilidad”, a la “vida nocturna”, a la “amistad”, al “amor”...

Cabe señalar que cuando Martínez Sarrión expresa las metáforas cotidianas con la fórmula *in absentia* (lo cual no hace con mucha frecuencia), éstas no suelen transmitir, aparentemente, ambigüedad, si bien tal cualidad probablemente exista.

Por otro lado, en la expresión *in praesentia*, el poeta imprime vaguedad a los conceptos reales o irreales mediante formas como éstas:

- *Metáfora sustantiva “del genitivo”*. El esquema de la misma es: nombre + preposición + otro término (González Quintas, 1999: 14): “Me duele la **manija del** ombligo” (Martínez Sarrión, 1997: 60). Existen al menos dos formas de reconstruir el citado tropo: 1) La **manija** conceptualiza al ombligo; y 2) si atendemos a los diferentes significados de “manija”, el ombligo podría estar expresado en términos de un **utensilio**, una **puerta**, una **mano**, etcétera.
- *Metáfora adjetival*. El elemento irreal aparece expresado a través de un adjetivo: “(...) toneladas de **siniestras** colillas” (Martínez Sarrión, 1997: 66). “Siniestro” es un vocablo polisémico; puede dirigirse tanto a un **hombre** —metáfora cotidiana— como a una **bestia** —metáfora poética—.
- *Metáfora verbal*. El plano irreal se expresa mediante un verbo: “el duero **cabeceando**” (Martínez Sarrión, 2010: 56). El mencionado río puede estar conceptualizado en un **humano** —metáfora cotidiana—, en un **caballo**, en una **caja de carruaje**, en una **embarcación** —metáforas poéticas—, etcétera.

4. Cuando el poeta desarticula la tipografía, prescindiendo —total o parcialmente— de los signos de puntuación. Este procedimiento técnico (típico de la vanguardia y de la neovanguardia) es utilizado por Martínez Sarrión para expresar contenidos cinéticos y

alógicos. La desarticulación tipográfica se enmarcaría dentro de lo que Méndez Rubio entiende, parafraseando a Rossi-Landi²⁴⁴ (1980), por “escritura revolucionaria”. En un trabajo acerca de la poesía sarrioniana, el poeta y ensayista extremeño explicó que tal escritura consiste en

(...) aquella práctica poética donde la puesta en conflicto, en crisis, de la tensión significativa impida reducir el sentido a las dimensiones instrumentales u ornamentales que el uso conservador prefiere: un trabajo con la f(r)actura formal que remueva radicalmente no sólo este tipo de usos sino también el propio concepto unitario y fijo de *sentido*. Lo inaccesible entonces es la centralidad del significado. (Méndez Rubio, 1998: web)

Prieto de Paula (2003: 61), refiriéndose al primer poemario de Sarrión, *Teatro de operaciones*, señaló que la ausencia de puntuación rompe el discurso lógico, “(...) favorece una multiplicidad de sentidos y sella el canal de *un* significado lineal e indisputable”. Tal consideración es perfectamente aplicable a muchos momentos de la etapa novísima del creador manchego. Sirva como ejemplo este fragmento de la primera parte de la sección “Cruelles ojos de Telémaco”, poema de *Pautas para conjurados*, la segunda incursión literaria sarrioniana:

la carnívora ancha matrona incorruptible
lanzó órdenes estrictas desde sillas de enea
imperiales sonámbulas las palabras rey
las palabras reina
las palabras alfil torre del homenaje lentejuelas
desprendidas en borinage
trallazos de hans hartung
jardín de las delicias de donatien alphonse

El *yo* poético de Martínez Sarrión no dice explícitamente si las “palabras” referidas (“rey”, “reina”, “alfil”, “torre del homenaje”) son “lentejuelas desprendidas”, o si esas lentejuelas pertenecerían a las “palabras”. Partiendo de esta última posibilidad, “palabras” sería el plano real de una metáfora poética en la que “**trallazos de hans hartung**” y “**el jardín de las delicias**” (cuadro de El Bosco) podrían constituir el plano irreal. Teniendo en cuenta que Hartung es un pintor, los trallazos podrían ser metáforas

²⁴⁴ Semiólogo italiano.

de las **obras** de ese artista. Como vemos, la ambigüedad inherente a la poesía se multiplica cuando una frase no aparece delimitada por puntos y comas.

En definitiva, la plurisignificación poética, además de enriquecer el discurso, incentiva la capacidad imaginativa del lector sensible, quien reconstruirá libremente cada metáfora, adquiriendo la categoría de coautor del texto²⁴⁵. En cada nueva incursión, ese lector otorgará carta de validez a la siguiente sentencia del poeta y ensayista ourensano Valente (2008: web): “Multiplicador de sentidos, el poema es superior a todos sus sentidos posibles. Y aunque todos ellos nos hubieran sido dados, el poema ha de retener de su naturaleza lo que en rigor lo constituye, la fascinación del enigma”.

La teoría de la interacción (fundada por Richards y continuada por Black) se opuso al enfoque sustitutivo, entendiendo que una metáfora no consiste en el reemplazo de una palabra por otra, pues entre los dos campos semánticos se producen relaciones. Como explica Black (1966: 49), al plano real le aplicamos una serie de implicaciones²⁴⁶ del plano irreal. No obstante, según el teórico caucásico, el contacto mutuo también origina transformaciones en el elemento metaforizado, si bien éstas no son tan intensas como las del metafórico (Moreno Lara, 2006: web). Por consiguiente, debido a esa interacción, una paráfrasis literal no podría sustituir a una metáfora sin que se produjese una pérdida de significado (Black, 1966: 55-56).

Perelman y Olbrechts-Tyteca (2000: 611), abanderados de la Nueva Retórica, explican que la relación²⁴⁷ entre el plano real y el irreal se puede marcar de varios modos. Veamos algunas de esas marcas con ejemplos de Martínez Sarrión²⁴⁸:

- *los adjetivos* (metáforas adjetivales): “**tímidas** flores **ciudadanas** pequeñas” (Martínez Sarrión, 1981: 104), “(...) toneladas de **sinistras** colillas” (Martínez Sarrión, 1997: 66);
- *los verbos* (metáforas verbales): “Y **te asaltan** las flores amarillas / en colosales ramos” (Martínez Sarrión, 1981: 104), “Un huevo / **conteniendo dinero** con plumón adherido” (Martínez Sarrión, 1981: 90-93);

²⁴⁵ Esa idea de la coautoría está tomada del semiótico italiano Eco (1990: 74).

²⁴⁶ En las metáforas cotidianas, las implicaciones son ideas y creencias compartidas por una mayoría social (Black, 1966: 49-50). En las metáforas poéticas, esas características del concepto irreal pueden estar constituidas por el creador (Black, 1966: 53).

²⁴⁷ Ellos hablan concretamente de “fusión”, pero se inspiran en las tesis de Richards.

²⁴⁸ Pondré al lado de cada marca una metáfora cotidiana y otra poética. Todas las marcas a las que aludire fueron contempladas por Perelman y Olbrechts-Tyteca, salvo las dos últimas.

- *las preposiciones* (metáforas sustantivas “del genitivo” y verbales): “¡Qué ojos **de envidia** en el niño / sin duro para el peaje” (Martínez Sarrión, 1997: 40), (Martínez Sarrión, 2003: 291), “**Salir de** la infancia. (...)” (Martínez Sarrión, 1986: 18);
- *la identificación* (metáforas sustantivas “copulativas”): “Racimos tus **manos** (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 199), “La espuma era un **festón** fosforescente / contra la noche que se aproximaba” (Martínez Sarrión, 1986: 18);
- *los nexos* (símbolos): “no confíes en la carga de la pipa / mira que está cargada de explosivos / (...) / que salta como un **mico**” (Martínez Sarrión, 2010: 51), “(...) y el destino, cual **gárgola** / soldada a los pináculos (...)” (Martínez Sarrión, 1986: 21); y
- *las aposiciones* (metáforas “por aposición”): “Vente (...) / (...) / **música** silenciosa, pequeña perfumada de limón, / joven **rama florida**, mal amada, / te espero (...)” (Martínez Sarrión, 1981: 142).

Concordando con Black, una metáfora no es reductible a una mera estructura gramatical (Bustos Guadaño, 2006: web). La identificación, los nexos y las aposiciones constituirían marcas indirectas de interacción, toda vez que estas formas, en la práctica, trascienden los esquemas básicos “A es B” y “A es como B”. Muchas veces el contexto poemático hace visible el mencionado proceso. Veamos el siguiente ejemplo, donde el sujeto sarrioniano dice acerca de la “carga de la pipa”:

que sube al cielo raso como una **artillería**
 que de pronto **se ha rebelado**,
 que **monta el percutor**
 y puede terminar todo a balazos (Martínez Sarrión, 2010: 51)

Por un lado, Sarrión asocia la carga de la pistola con una **artillería** (metáfora poética en forma de símil), y el nexo —“como”— sirve de marca de conexión entre los dos dominios. Por otro lado, en la prosopopeya, el autor establece la relación entre la carga y la **persona** a través de dos verbos (“**rebelar**” y “**montar**”). El contexto poemático refrenda la interacción: la carga de la pipa está conceptualizada en una **artillería** y una **persona** sin dejar de ser la carga de la pipa, toda vez que el autor expresa que ésta contiene balas: “y puede terminar todo a balazos”. No hay rastro de sustitución de significado.

Respecto a las metáforas *in absentia*, el hecho de que el término metaforizado permanezca tácito no implica la inexistencia de relaciones entre los dos dominios. Richards dijo precisamente que la interacción provoca que aparezca una sola palabra o frase (Simon Schumacher: web). No en vano, aquí los adjetivos también sirven como marcas para llevar a cabo ese proceso. Vayamos al inicio del poema sarrioniano “Perro tumbado al sol” (*Farol de Saturno*):

¿Es un perro **apagado** el que dormita al sol?
No, pues se **enciende** cuando nota
un insecto, y lo espanta y entrea-bre
sus ojos con legañas pero bellos,
pues que son mansos y rebosan miel. (Martínez Sarrión, 2011: 51)

En los dos primeros versos, hallamos sendas variaciones del “ontológico” *tema* “LA VITALIDAD ES UNA **SUSTANCIA**” (Lakoff y Johnson, 2009: 90). El contexto —se alude a un perro que duerme pero que no carece de **energía**— determina ese *topos*. Vemos que sólo está expresado el término imaginado, primero a través de una metáfora adjetival (“**apagado**”), y luego a través de una verbal en forma reflexiva (“**se enciende**”). Adjetivo y verbo funcionan como marcas de interacción, pues son aplicables —en sentido figurado, obviamente— a “**sustancia**”. En el caso de “apagado”, sólo habría que cambiar el género.

La metáfora de Martínez Sarrión presenta un importante valor cognitivo. En ningún caso esta figura funciona como un mero ornamento; si bien es cierto que participa en la belleza estética inherente a la poesía, al establecer semejanzas entre dos campos semánticos, permite entender un concepto en términos de otro²⁴⁹. A esta enseñanza por vía de la similitud se refería Aristóteles (2012: 272): “(...) cuando el poeta llama a la vejez ‘rastrojo’ produce en nosotros un aprendizaje y el conocimiento a través de una clase, pues ambas cosas implican que algo se ha marchitado”. Veamos el valor cognitivo en las dos modalidades metafóricas:

- 1) *Metáforas cotidianas*. Cuando Martínez Sarrión dice “dejadme hablar **a tiros**” (variación del *tema* discurso = **guerra**), nos ofrece una enseñanza, pues en ambos actos, la discusión y la **batalla**, hay unos vencedores y unos vencidos. Evidentemente, esa enseñanza proviene de las convenciones sociales y

²⁴⁹ Ésa, según Lakoff y Johnson (2009: 41), es la esencia de la metáfora.

culturales; por tanto, nos ayuda a entender la realidad del modo institucionalizado, socialmente hegemónico. En aquellas metáforas cotidianas donde alguno de los elementos apunta visiblemente a más de un significado, así como en aquéllas en las que las frases no aparecen delimitadas por puntos y comas (desarticulación tipográfica), Sarrión, como ya hemos dicho, permite que el lector contemple múltiples significados y juegue con ellos. Obviamente, como esas metáforas multiplican los significados, multiplican también las ideas.

2) *Metáforas poéticas*. Retomemos este verso: “La espuma era un **festón** fosforescente / contra la noche que se aproximaba” (Martínez Sarrión, 1986: 18). Ahí entendemos un concepto en términos de otro muy distinto, con lo que el poeta consigue el cometido de convertir en visual lo abstracto. Respecto a las metáforas poéticas desarticuladas tipográficamente y a aquéllas en las que sus elementos se dirigen explícitamente a varios polos semánticos, la enseñanza aquí también se aprecia mediante la multiplicación de las ideas. Cabe resaltar que en las metáforas poéticas de Martínez Sarrión la cognición puede llegar también no sólo mediante la relación conceptual, sino también como resultado de la actitud transgresora que mantiene el sujeto poético frente a las reglas del lenguaje ordinario. Es lo que sucede en estos dos casos ya citados:

- a. *Metáforas cotidianas subvertidas*. Cuando Martínez Sarrión expresa que lo emocional es “**arriba**” —en vez de “**abajo**”—, no sólo organiza un concepto con relación a otro. Si, como dijo el sofista chino Mao Gong (Dueñas, 2014: 80), “Ordenar el lenguaje es ordenar el mundo”, subvertir las convenciones sociales reflejadas en nuestra lengua no es otra cosa que subvertir el mundo (el mundo occidental, en este caso)²⁵⁰. Esta enseñanza dimana no sólo de la búsqueda de la originalidad, sino también de la rebeldía ideológica del autor.
- b. *Metáforas del sinsentido*. Parafraseando a Paz (2010: 111), tales expresiones revelan el carácter ridículo del mundo y del hombre, pero también del lenguaje usual, puesto que éste se fija de acuerdo a las convenciones sociales y culturales. Por otro lado, dichas metáforas, al transgredir las reglas del lenguaje ordinario, incitan al público a trascender las limitaciones espacio-temporales de la realidad.

²⁵⁰ Con razón la profesora Milagros Polo, experta en la poesía de la generación de los Novísimos, definió a Sarrión así: “Destructor de *Kultur* (...)” (Polo López, 1995: 41).

En definitiva, el lector sensible, al penetrar en las metáforas poéticas más arriesgadas de Sarrión, protagoniza un altísimo ejercicio que lo cualifica, que amplifica su imaginación y troca su percepción de las cosas.

Ya hemos visto que la metáfora le sirve a Martínez Sarrión para embellecer el texto, para transmitir ideas y para expresar la dimensión sensorial. Pero, además, el tropo funciona como un medio para estructurar y construir el poema. Para conseguir este fin, el creador albaceteño utiliza diferentes modos de desarrollo metafórico, estudiados por el profesor ecuatoriano Cabrera (1975) en relación con la poesía de tres insignes autores de la Generación del 27, Jorge Guillén, Aleixandre y Salinas. He aquí esos procedimientos estructuradores:

- *Singularidad metafórica*: los diferentes juegos lingüísticos sirven a una idea principal expresada mediante una conceptualización.
- *Pluralidad metafórica*: las metáforas se yuxtaponen.
- *Metaforización de metáforas*: es la superposición de conceptos, traducida en metáforas dobles²⁵¹.
- *Revitalización de metáforas*²⁵²: consiste en insuflar sorpresa a una metáfora gastada (sea ésta de naturaleza poética o cotidiana), con lo que se mantienen, en la mente del lector, el significado antiguo y el nuevo.

Cabrera veía esos modos de desarrollo metafórico en la modalidad poética. No obstante, son también apreciables, *mutatis mutandis*, en las metáforas cotidianas que estructuran un poema, con la salvedad de la “revitalización metafórica”, propia de la metáfora poética. Existen poemas de Martínez Sarrión estructurados principalmente por metáforas cotidianas, y otros lo están por metáforas poéticas; pero lo más habitual es que el literato manchego articule sus textos sobre metáforas de ambas modalidades (a esa combinación le he llamado “metáfora integral”). En los tres casos, el modo metafórico más empleado por Sarrión es la “pluralidad metafórica”. La “metaforización poética”, cuando tiene presencia, casi siempre lo hace como procedimiento subsidiario —o complemento— del anterior modo citado. Es lo que sucede en el poema “Arañas” (*Horizonte desde la rada*), buena muestra del empleo de la metáfora integral:

²⁵¹ Wheelwright (1962) le llamó “epifora cerrada” a este procedimiento (Cabrera, 1975: 26).

²⁵² La “reelaboración de metáforas cotidianas”, de la que he hablado refiriéndome a los modos de constitución de metáforas poéticas, entraría también en la “revitalización” a la que alude Cabrera.

Este cansancio de tardes
volcadas como **tintero**.

Este ponerse de codos
y maldecir la ciudad.

Este descender las brumas
del **muñón de** la memoria.

Y este gran cielo **impertérrito**
que **te despedazará**. (Martínez Sarrión, 1997: 37)

En la primera estrofa, mediante un símil de naturaleza poética, las tardes son conceptualizadas en un **tintero**. En la tercera estrofa, vemos un ejemplo del procedimiento llamado “metaforización de metáforas”, cuyo carácter aquí también es poético: la memoria, a través de la forma “del genitivo”, se concibe como un **cuerpo** o un **cañón** (el muñón podría pertenecer a ambos)²⁵³, y estos posibles elementos irreales están estructurados a su vez forma en las **brumas**. La última estrofa descansa sobre una prosopopeya: el cielo es metaforizado en una **persona**, mostrándose “**impertérrito**” —matiz racional— mientras hace pedazos, cual sanguinario, a otro hombre. En puridad, “Arañas” está compuesto por cuatro estrofas, tres de las cuales contienen metáforas (dos poéticas y una cotidiana) como bases, y que se encauzan por el procedimiento conocido como “pluralidad metafórica” y, en menor medida, por la “metaforización de metáforas”. A través de cada una de esas estrofas, Martínez Sarrión expresa ideas varias que dinamitan el discurso lógico, como sucede, de acuerdo con Castellet (2010: 41-42), en todo *collage*. El poema en sí es un repertorio de estampas cotidianas con connotaciones negativas.

En definitiva, la metáfora es —junto al ritmo, piedra angular del género poético (Paz, 2003: 68)— el principal elemento estructurador de la lírica sarrioniana. Dicho lo cual, tiene toda la razón Jakobson (1981b: 123): el género poético no puede reducirse a un sistema de metáforas (ni siquiera a un conjunto de estrofas); un recurso estilístico no es un fin en sí mismo, pues hay una interdependencia entre todos los aspectos de la estructura lírica. Verbigracia: en el poema “Arañas”, las anáforas (“este”) interactúan perfectamente con las metáforas, haciendo más atractivos, más rítmicos, los mensajes.

²⁵³ También existe la posibilidad de que el **muñón** conceptualice a la memoria.

La ventaja de la metáfora, frente a otras figuras, es que, como hemos visto, combina tres dimensiones: la cognitiva, la estética y la sensorial; así, sirve de asiento de las ideas y les da una pátina de expresividad, a la par que reviste las palabras de fuerza evocadora.

Hay que tener en cuenta, además, la naturaleza paralelística de la propia expresión poética para entender que en ella los tropos o figuras semánticas son esenciales. Como explicó Jakobson (1981a: 382) inspirándose en el poeta británico Hopkins (1959), existen dos modos básicos empleados en la conducta verbal: la selección y la combinación. El primero de ellos se basa en la equivalencia, la semejanza y diferencia, la sinonimia y la antonimia. En cambio, la combinación —consistente en la construcción de una secuencia— se produce sobre la base de la contigüidad. Pues bien, de acuerdo con Jakobson (1981a: 360-361), en la poesía, la selección —concretamente la similaridad— se sobrepone a la combinación. Debido a esa estructura paralelística inherente a todo poema, los tropos —que ponen en relación conceptos— son cruciales en la expresión lírica. No obstante, bajo mi punto de vista, la metáfora tiene mayor alcance y/o fuerza expresiva que los restantes tropos: la alegoría —que en realidad es una sucesión de diversas metáforas— puede desembocar en un hermetismo muy pronunciado; la metonimia sólo admite emplear una entidad para aludir a otra que está relacionada con ella, y tiene, básicamente, una función referencial (Lakoff y Johnson, 2009: 74); la sinécdoque —un caso especial de metonimia— sólo ofrece la posibilidad de concebir la parte por el todo (Lakoff y Johnson, 2009: 74), etcétera.

Prieto de Paula (2003: 41) dividió en dos etapas la obra de Martínez Sarrión basándose en la actitud del creador ante el discurso, lo cual se traduce en una mayor o menor autonomía de la palabra creadora. En la primera etapa —la puramente novísima— existe un hermetismo notable, favorecido por las referencias culturalistas y la ruptura de la expresión silogística, mientras que en la segunda —la de madurez— existe más transitividad discursiva, teniendo una presencia importante la experiencia del emisor. No obstante, ambos polos (modernidad y tradición) se complementan en las dos etapas. Veamos cómo se mantiene la identidad estética sarrioniana de acuerdo con la estructuración metafórica de su poesía:

1. Cuando Martínez Sarrión le otorga una mayor autonomía a la palabra creadora, estructura sus poemas a partir de la metáfora poética —como sucede en el

poema “Variaciones sobre ‘Hastío’ de Ibn Al-Mu’tazz (siglo X d.C.)”—, puesto que tal modalidad es fruto de la subjetividad.

2. Cuando Martínez Sarrión pretende que el mundo exterior se filtre considerablemente en su poética, siendo así la palabra más heterónoma, articula sus textos sobre las metáforas cotidianas (un ejemplo es “Precauciones”). Como éstas tienen su raíz en las convenciones, pueden ser parcialmente descodificadas —aun estando revestidas de ambigüedad— con cierta celeridad.
3. Cuando Martínez Sarrión estructura sus poemas con metáforas de las dos modalidades, desprende claridad y, a la vez, densidad de abstracción. No obstante, en los textos escritos en clave de *collage* (ahí está “Arañas”), aunque pivoten sobre la integralidad metafórica, ofrecen bastante resistencia a los intentos de la interpretación, puesto que, como sabemos, la citada técnica rompe el discurso lógico.

No obstante, en la lírica sarrioniana, el total equilibrio entre transitividad discursiva y belleza estética es imposible, porque en la función poética (como demostró el formalismo ruso) la forma prevalece sobre el contenido²⁵⁴, es más, lo determina. Uno de los títulos del manchego serviría para reflejar esa idea: *El centro inaccesible*.

5. Bibliografía

ADDISON, Joseph (1991): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid, Visor.

AGUILAR MORA, Jorge (1991): *La divina pareja*. México, D.F., Ediciones Era.

AGUILERA GRANADA, Javier (2013): “Hay que seguir remando”, en *Granadahoy.com*, 20 de mayo, en: <http://www.granadahoy.com/article/deportes/1527007/hay/seguir/remando.html> [fecha de consulta: 4 de diciembre de 2013].

AL-ALA AL MA’ARRI, Abu, IBN AL-AHNAF, Abbas e IBN AL-MU’TAZZ, Abdullah (2003): *Selección de poesía árabe*. Barcelona, Edicomunicación.

ALONSO, Dámaso (1967): *Góngora y el “Polifemo”*. Madrid, Gredos.

ALONSO, Dámaso (1971): *Oscura noticia / Hombre y Dios*. Madrid, Austral.

²⁵⁴ Sólo en los poetas mediocres no se cumple esa máxima.

- ALONSO, Dámaso (1978): *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos.
- ÁLVAREZ, Armando (2012): “La vida a contracorriente”, en *Faro de Vigo*, 12 de junio, en: <http://www.farodevigo.es/deportes/2012/06/12/vida-contracorriente/656383.html> [fecha de consulta: 4 de diciembre de 2013].
- ARISTÓTELES (2012): *Retórica*. Madrid, Alianza Editorial.
- ARISTÓTELES (2013): *Poética*. Madrid, Alianza Editorial.
- AYUSO DE VICENTE, M^a Victoria, GARCÍA GALLARÍN, Consuelo y SOLANO SANTOS, Sagrario (1997): *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid, Ediciones Akal.
- BATLLÓ, José (1968): *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona, Lumen.
- BEAUMONT, José F. (1982): “Lázaro Carreter: 'La poesía es un tipo extraño de comunicación'”, en: *El País*, 2 de febrero, en: http://elpais.com/diario/1982/02/02/cultura/381452405_850215.html [fecha de consulta: 17 de julio de 2015].
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2003): *Rimas y Leyendas*. Madrid, Anaya.
- BELTRÁN VILLALVA, Miguel (2010): “La metáfora teatral en la interacción social”, en *Revista Internacional de Sociología*, enero, en: <http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/viewFile/170/170> [fecha de consulta: 13 de diciembre de 2013].
- BERISTÁIN, Helena (2006): *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BLACK, Max (1962): *Modelos y metáforas*. Madrid, Editorial Tecnos.
- BLACK, Max (1993): “More about Metaphor”, en ORTONY, A. (ed.): *Metaphor and Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 19-41.
- BORGES, Jorge Luis (2006): *El Aleph*. Barcelona, Destino / Emecé.
- BOUSOÑO, Carlos (1976): *Teoría de la expresión poética*, tomo I. Madrid, Editorial Gredos.
- BUSTOS GUADAÑO, Eduardo de (2006): “Pragmática y metáfora”, en *Biblioteca*

Virtual Miguel de Cervantes, en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_18.html [fecha de consulta: 6 de abril de 2016].

CABRERA, Vicente (1975): *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Alexandre y Guillén*. Madrid, Gredos.

CARNERO, Guillermo (1967): *Dibujo de la muerte*. Málaga, El Guadalhorce.

CASADO, Miguel (1997): “Prólogo”, en MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1997): *Horizonte desde la rada*. Tarragona, Igitur, pp. 7-20.

CASTELLET, José M.^a (1973): *Un cuarto de siglo de poesía española*. Barcelona, Seix Barral.

CASTELLET, J. M. (2010): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Ediciones Península.

CELAYA, Gabriel (1979): *El hilo rojo*. Madrid, Visor.

CICERÓN, Marco Tulio: *El orador*, en: [http://historicodigital.com/download/Cicero%20Marco%20Tulio%20%20El%20Orador%20%20A%20Marco%20Bruto%20\(bilingue\).pdf](http://historicodigital.com/download/Cicero%20Marco%20Tulio%20%20El%20Orador%20%20A%20Marco%20Bruto%20(bilingue).pdf) [fecha de consulta: 1 de junio de 2014].

CONTE, Rafael (2002): “Los poderes del poeta”, en *El País*, 15 de junio, en: http://elpais.com/diario/2002/06/15/babelia/1024098623_850215.html [fecha de consulta: 19 de octubre de 2014].

CROFT, William y CRUSE, D. Alan (2008): *Lingüística cognitiva*. Madrid, Akal.

DE LAMA, Víctor (ed.) (2004): *Poesía de la Generación del 27. Antología crítica comentada*. Madrid, Edaf.

DE VILLENA, Luis Antonio (1992): *Fin de siglo*. Madrid, Visor.

DEMETRIO. LONGINO (2008): *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Madrid, Editorial Gredos.

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS E IMAGEN CORPORATIVA. ÁREA DE AUDIOVISUALES DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (2010):

“Poética y poesías: charla del escritor Antonio Martínez Sarrión dentro del ciclo ‘Escritores en la Biblioteca’”, en: http://complumedia.ucm.es/resultados.php?contenido=Zbr5MvQVCrl-0WpgqYQ_BA [fecha de consulta: 24 de septiembre de 2015]

DÍAZ, Hernán (2006): “La perspectiva cognitivista”, en DI STEFANO, Mariana (coord.): *Metáforas en movimiento*. Buenos Aires, Biblos, pp. 41-60.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. y DEL OLMO ITURRIARTE, Almudena: “Antonio Martínez Sarrión en la crisis de la Vanguardia: Teatro de operaciones y pautas para conjurados”, en: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/9432/1/CC_18_art_6.pdf [fecha de consulta: 14 de diciembre de 2013].

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1985): *Introducción al comentario de textos*. Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1993): *Métrica española*. Madrid, Editorial Síntesis.

DUEÑAS, Antonio (2014): *Retórica y creación*. Madrid, Editorial Fragua.

ECO, Umberto (1977): *Tratado de semiótica*. Barcelona, Lumen.

ECO, Umberto (1990): *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.

EMPSON, William (1947): *Seven Types of Ambiguity*. New York, New Directions.

ESCANDELL VIDAL, M. Victoria (1993): *Introducción a la pragmática*. Barcelona, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

FONSECA, Clotilde: “La función estética y cognoscitiva de la imaginación en S. T. Coleridge”, en: <http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXIX/No.%2070/La%20Funcion%20estetica%20y%20cognoscitiva%20de%20la%20imaginacion%20en%20samuel%20taylor%20Coleridge.pdf> [fecha de consulta: 7 de abril de 2016].

FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1977): *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. London, Tamesis Books Limited.

G. MAESTRO, Jesús: *Introducción a la teoría de la literatura*, en: <https://es.scribd.com/doc/37741068/Introduccion-a-La-Teoria-de-La-Literatura-Siglo-XX> [fecha de consulta: 5 de octubre de 2015]

GAOS, Vicente (edit.) y SAHAGÚN, Carlos (edit.) (1980): *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid, Cátedra.

GEA, Juan Carlos (1994): “Antonio Martínez Sarrión: guardador, sacerdote, blasfemo”, en MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio: *Antología poética*. Albacete, Diputación, pp. 9-62.

GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

GIJÓN, Víctor (1985): “De 'novísimos' a 'generación de los 70'”, en *El País*, 10 de agosto, en: http://elpais.com/diario/1985/08/10/cultura/492472805_850215.html [fecha de consulta: 3 de noviembre de 2014].

GIMFERRER, Pedro (1966): *Arde el mar*. Barcelona, El Bardo.

GIMFERRER, Pere (1981): “La trayectoria de José Ángel Valente”, en RICO, Francisco (dir.) e YNDURÁIN, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 8, Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona, Crítica, pp. 282-286.

GIMFERRER, Pere (2010): “El espacio verbal de Neruda”, en NERUDA, Pablo: *Antología general*. Madrid, Alfaguara, pp. 593-8.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1994): *El lenguaje literario: teoría y práctica*. Madrid, Edaf.

GOMIS, Lorenzo (1968): “Teoría del juguete ideal”, en *La Vanguardia*, 1 de febrero, p. 44.

GONZÁLEZ, Ángel (ed. lit.) (1983): *El grupo poético de 1927: antología*. Madrid, Taurus.

GONZÁLEZ DE SANDE, María Mercedes (2003): “El lenguaje publicitario y su proyección en el lenguaje poético de la neovanguardia italiana y española”, en *RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, vol. I-II, en:

revistas.usal.es/index.php/1576-7787/article/download/5083/5120 [fecha de consulta: 2 de noviembre de 2015].

GONZÁLEZ QUINTAS, Elena (1999): “La metáfora: estilística y gramática”, en *ADAXE —Revista de Estudios e Experiencias Educativas—*, nº 14-15, en: https://dspace.usc.es/bitstream/10347/636/1/pg_431-446_adaxe14-15.pdf [fecha de consulta: 16 de abril de 2016].

GRACIÁN, Baltasar (2002): *Arte e ingenio. Tratado de la agudeza*, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/agudeza-y-arte-de-ingenio--0/html/> [fecha de consulta: 7 de abril de 2016].

GREIMAS, Algirdas Julien (1971): *Semántica estructural*. Madrid, Gredos.

GRICE, H. P. (1975): “Logic and Conversation”, en: <http://www.ucl.ac.uk/ls/studypacks/Grice-Logic.pdf> [fecha de consulta: 1 de marzo de 2014].

GRUPO μ (1987): *Retórica general*. Barcelona, Ediciones Paidós.

HERÁCLITO (2008): “Heráclito de Éfeso”, en VV.AA.: *Fragmentos presocráticos*. Madrid, Alianza Editorial.

HIGHET, Gilbert (1954): *La Tradición Clásica. Influencias griegas y romanas en la tradición occidental*. México, Fondo de Cultura Económica.

HOPKINS, G. M. (1959): *The journals and papers*. Londres, H. House.

HORACIO (2012): *Arte Poética*. Madrid, Cátedra.

IBARBOUROU, Juana de (1998): *Obras escogidas*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

JAKOBSON, Roman (1980): “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, en JAKOBSON, Roman y HALLE, Morris (1980): *Fundamentos del lenguaje*. Madrid, Editorial Ayuso en coedición con Editorial Pluma Ltda, pp. 99-143.

JAKOBSON, Roman (1981a): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.

JAKOBSON, Roman (1981b): *Lingüística, poética, tiempo*. Barcelona, Editorial Crítica.

- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2006): *Leyenda*. Madrid, Visor.
- LANZ, Juan José (2011): *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*. Sevilla, Editorial Renacimiento.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (2009): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- LAKOFF, George y TURNER, Mark (1989): *More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago, The University of Chicago Press.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1982): “Comunicación y lenguaje poéticos”, en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, nº 114, abril. Madrid, Fundación Juan March, pp. 33-38.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1984): *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Editorial Gredos.
- LOCKE, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, en: http://blocs.xtec.cat/filocostaillobera/files/2009/03/Locke_JohnEnsayo_sobre_el_entendimiento_humano.pdf [fecha de consulta: 1 de junio de 2014].
- MAINER, José-Carlos (1994): “Novísimo y epígono (sobre dos primeros)”, en *Poesía en el Campus*, nº 27. Zaragoza, pp. 7-11.
- MANRIQUE, Jorge (2015): *Coplas a la muerte de su padre*. Barcelona, Castalia.
- MARCO, Joaquín (1981): “La poesía”, en RICO, Francisco (dir.) e YNDURÁIN, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 8, Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona, Crítica, pp. 109-131.
- MARTÍN PARDO, Enrique (ed.) (1967): *Antología de la joven poesía española*. Madrid, Pájaro Cascabel.
- MARTÍN PARDO, Enrique (1990): *Nueva poesía española / Antología consolidada*. Madrid, Hiperión.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1981): *El centro inaccesible*. Madrid, Hiperión.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1986): *De acedía*. Madrid, Hiperión.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1990): *Ejercicio sobre Rilke*. Pamplona, Editorial Pamiela.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1994): *Antología poética*. Albacete, Diputación.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1995): *Cantil*. Granada, Editorial Comares.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1997): *Horizonte desde la rada*. Tarragona, Igitur.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1999): *Cordura*. Barcelona, Tusquets Editores.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2000): *Esquirlas*. Madrid, Alfaguara.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2003): *Última fe*. Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2004): *Poeta en Diwan*. Barcelona, Tusquets Editores.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2009): *Preferencias*. Ciudad Real, Almud, Ediciones de Castilla La Mancha.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2010): *Muecas del tiempo oscuro y Teatro de operaciones*. Madrid, Bartleby.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2011): *Farol de Saturno*. Barcelona, Tusquets Editores.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2012): *Poética y poesía. Antonio Martínez Sarrión*. Madrid, Fundación Juan March.

MÉNDEZ RUBIO, Andrés (1998): “La escritura sin centro: tres calas en la poesía de Antonio Martínez Sarrión”, en *Epos*, nº 14, en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-FE0551D9-C29D-1C08-B662-0E9FAFCFF1A4&dsID=Documento.pdf> [fecha de consulta: 1/12/2014].

MILLÁN, José Antonio y NAROTZKY, Susana (2009): “Introducción”, en LAKOFF, George y JOHNSON, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, pp. 11-25.

MORALES BARBA, Rafael y VIRTANEN, Ricardo (eds.) (2015): *De tu tierra*. Valencia, Pretextos.

MORENO LARA, Ángeles (2005): *La metáfora conceptual y el lenguaje político periodístico*, en: dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/114.pdf [fecha de consulta: 1 de marzo de 2014].

NERUDA, Pablo (2001): *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid, Alianza Editorial.

NERUDA, Pablo (2003): *Residencia en la tierra*. Barcelona, Random House Mondadori.

NERUDA, Pablo (2005): *Confieso que he vivido*. Pehuén Editores, Santiago de Chile.

NIETZSCHE, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en *La Caverna de Platón*, en: <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf> [fecha de consulta: 2 de diciembre de 2011].

NIETO, Luis (2008): “El corazón como metáfora del amor”, en *Diario de Sevilla*, 18 de octubre, en: <http://www.diariodesevilla.es/article/sevilla/256901/corazon/como/metafora/amor.html> [fecha de consulta: 19 de abril de 2016].

ORTEGA, Antonio (2014): “Voz poética de la realidad”, en *El País*, 3 de abril, en: http://elpais.com/diario/2004/04/03/babelia/1080949819_850215.html [fecha de consulta: 1 de diciembre de 2014].

ORTEGA Y GASSET, José (1925): *La deshumanización del arte; Ideas sobre la novela*. Madrid, Revista de Occidente.

PAÍS, El (2013): “Neymar ilumina el Camp Nou”, en *El País*, 4 de junio, p. 1.

PANERO, Leopoldo María (2004): *Poesía Completa*. Madrid, Visor.

PAPALINI, Vanina (2011): “La comunicación según las metáforas oceánicas”, en *Razón y Palabra*, nº 78, noviembre, en: http://www.razonypalabra.org.mx/varia/N78/1a%20parte/02_Papalini_V78.pdf [fecha de consulta: 16 de abril de 2016].

PAZ, Octavio (1975): *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.

- PAZ, Octavio (1999): *Obras completas, I*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- PAZ, Octavio (2009): *Octavio Paz*. Madrid, El País, S.L.
- PAZ, Octavio (2010): *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PAZ GAGO, José María (1999): *La recepción del poema: pragmática del texto poético*. Oviedo, Universidad de Oviedo; Kassel, Reichenberger.
- PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989): *Tratado de la argumentación*. Madrid, Editorial Gredos.
- POLO LÓPEZ, Milagros (1995): *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*. Madrid, Libertarias/Prodhufi.
- POUND, Ezra (2000): *El ABC de la lectura*. Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- PRIETO, Antonio (1971): “Prólogo”, en LOSTALÉ, Javier y otros: *Espejo del amor y de la muerte*. Madrid, Editorial Azur, pp. 11-20.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L.: “Los autores del 68 y la renovación novísima”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/pec/ptercniveldc79.html?conten=historia&pagina=historia5.jsp&tit3=Los+autores+de+l+68+y+la+renovaci%F3n+nov%EDsima> [fecha de consulta: 3 de noviembre de 2014].
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996): *Musa del 68*. Madrid, Hiperión.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2003): “Introducción”, en MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio: *Última fe*. Madrid, Cátedra, pp. 13-120.
- PRIETO DE PAULA, Ángel (2005): “El poeta en el diván”, en *El País*, 14 de mayo, en: http://elpais.com/diario/2005/05/14/babelia/1116028230_850215.html [fecha de consulta: 19 de octubre de 2014].
- QUILIS, Antonio (2009): *Métrica española*. Barcelona, Lumen.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (2004): *Instituciones oratorias*, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24616141101038942754491/index.htm> [fecha de consulta: 7 de abril de 2016].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, en: <http://www.rae.es/rae.html> [fecha de consulta: entre el 1 julio de 2012 y el 16 de abril de 2016].

RICHARDS, Ivor Armstrong (1936): *The Philosophy of Rethoric*. Londres, Oxford University Press.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1989): *Poesía galega*. Xerais, Vigo.

RODRÍGUEZ, Jesús (2011): “El aliado oscuro de Juan Pablo II”, en *El País*, 29 de abril, en: http://elpais.com/diario/2011/04/29/sociedad/1304028009_850215.html [fecha de consulta: 12 de julio de 2013].

ROSSI-LANDI, Ferruccio (1980): *Ideología*. Barcelona, Labor.

SÁENZ DE ZAITEGUI TEJERO, Ainoa (2006): “La guerra contra el cliché: la recreación de los tópicos horacianos en *Poeta en diwan* de Antonio Martínez Sarrión”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXIX, pp. 265-277.

SALINAS, Pedro (1983): “98 frente a modernismo”, en RICO, Francisco (dir.) y MAINER, José-Carlos: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 6, Modernismo y 98*. Barcelona, Crítica, pp. 53-56.

SAMANIEGO, Eva (1998): “Estudios sobre la metáfora”, en *Espéculo*, nº 8, marzo-junio, en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero8/e_saman1.html [fecha de consulta: 1 de abril de 2014].

SANMARTÍN ORTÍ, Pau (2006): *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización*, en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/flil/ucm-t29437.pdf> [fecha de consulta: 17 de julio de 2015].

SARMIENTO GARCÍA, José Antonio (2013): *Las veladas ultraístas*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SCHWARTZ, Carlos (1989): “José Angel Valente, 'al dios del lugar'”, en *El País*, 12 de abril, en: http://elpais.com/diario/1989/04/12/cultura/608335208_850215.html [fecha de consulta: 6 de octubre de 2015].

SEARLE, J. (1979): “Metaphor”, en ORTONY, A. (ed.) (1993): *Metaphor and*

- Thought*, 2ª ed. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 83-111.
- SHAKESPEARE, William (2004): *Sonetos*. Sevilla, Renacimiento.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1942): *Defensa de la poesía*. Barcelona, Ediciones Aymá.
- SHKLOVSKI, Viktor: “El arte como artificio”, en: <http://www.catedramelon.com.ar/wp-content/uploads/2013/08/El-Arte-como-Artificio.pdf> [fecha de consulta: 17 de julio de 2015].
- SHKLOVSKI, Viktor (1975): *La cuerda del arco*. Barcelona, Planeta.
- SIMON SCHUMACHER, Lioba (1987): “El principio omnipresente de la metáfora”, en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/144074.pdf [fecha de consulta: 1 de abril de 2014].
- SORIANO, Cristina: “La metáfora conceptual”, <http://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Soriano%20-%20La%20metafora%20conceptual.PDF> [fecha de consulta: 28 de marzo de 2016].
- STEINBECK, John (2001): *El invierno de mi desazón*. Barcelona, El Aleph.
- TALENS, Jenaro (1981): “(Desde la poesía) de Antonio Martínez Sarrión”, en MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio: *El centro inaccesible*. Madrid, Hiperión, pp. 7-37.
- THOMAS, Owen (1969): *Metaphor and Related Subjects*. New York, Random House.
- TRAPIELLO, Andrés (1994): “Antonio Martínez Sarrión”, en *Poesía en el Campus*, nº 27. Zaragoza, pp. 3-6.
- VALENTE, José Ángel (2004): *La experiencia abisal*. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2008): “[Tres notas]”, en *ABC*, 30 de octubre, en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-10-2008/abc/Cultura/\[tres-notas\]_91908040640.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-10-2008/abc/Cultura/[tres-notas]_91908040640.html) [fecha de consulta: 17 de julio de 2015].
- VALENTE, José Ángel (2011): *Diario anónimo*. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2014): *Poesía completa*. Barcelona, Círculo de Lectores /

Galaxia Gutenberg.

VALERO, Julieta (2010): “La buena digestión”, en MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2010): *Muecas del tiempo oscuro y Teatro de operaciones*. Madrid, Bartleby, pp. 95-126.

VALLEJO, César (2003): *Obra poética completa*. Madrid, Alianza Editorial.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1967): *Una educación sentimental*. Barcelona, El Bardo.

VEGA RODRÍGUEZ, Margarita (1999): “Metáforas de interacción en Aristóteles”, en *Especulo*, nº 11, junio, en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/met_ari.html [fecha de consulta: 2 de enero de 2014].

VIVES, Juan Luis (1998): *El arte retórica. De ratione dicenci*. Barcelona, Anthropos Editorial.

WAY, Eileen Cornell (1991): *Knowledge Representation and Metaphor*. Oxford, Kluwer Academic Publishers, pp. 27-60.

WHEELWRIGHT, Philip (1940): “The Semantic of Poetry”, en *Kenyon Review*, II, pp. 263-283.

WHEELWRIGHT, Philip (1962): *Metaphor & Reality*. Bloomington, Indiana University Press.