

## La ambigüedad en la metáfora de Antonio Martínez Sarrión

Héctor ACEBO BELLO  
Universidad Privada del Valle (Bolivia)

RESUMEN: 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 de Antonio Martínez Sarrión, poeta albaceteño perteneciente a la neovanguardista generación de los *Novísimos*. Martínez Sarrión emplea las dos modalidades metafóricas existentes, la cotidiana (cuyas bases están en la experiencia) y la poética (que pertenece al ámbito creativo). Las metáforas cotidianas poseen, de entrada, un carácter instrumental, pero, cuando funcionan 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, 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.

PALABRAS CLAVE: Antonio Martínez Sarrión, metáfora, poesía, mensaje, ambigüedad.

SUMMARY: 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 Antonio Martínez Sarrión, poet born in Albacete and a prominent member of the neo-avant-garde generation of the *Novísimos*. 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, 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).

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

### 1. LA METÁFORA

La metáfora es un tropo o recurso semántico en el que se establece una *relación de semejanza* (Jakobson 1973: 133) entre dos elementos, uno real y otro imaginario.

### 1.1. Modos de enunciación de la metáfora

De acuerdo con el Grupo  $\mu$  (1987: 184), existen dos fórmulas posibles para expresar la metáfora:

- 1) *In absentia*. Cuando el plano real se omite, siendo solo visible el irreal: «Me cautivan sus peces»<sup>1</sup>.
- 2) *In praesentia*. Cuando los dos planos están expresados explícitamente: «Los ojos son peces».

Por otra parte, Domínguez Caparrós (1985: 82-3), siguiendo a Brooke-Rose (1958), clasifica el citado tropo, según sus formas de presentación, de este modo:

- a) metáfora del nombre,
- b) metáfora del verbo,
- 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. Tomemos este verso de César Vallejo: «Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen». Ahí aparece implícito el concepto *cuerpo*, que es metaforizado por sarcófago (Domínguez Caparrós 1985: 79).

— *Metáfora de reclamo*: el término metafórico (A) sustituye a un contenido mencionado anteriormente (B), como sucede en 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» (Domínguez Caparrós 1985: 82).

— *Metáfora copulativa*: A es B. Es ilustrativo este verso de 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*<sup>2</sup>: B pertenece a C (la relación sugiere A). Sirva como ejemplo este otro verso de Claudio Rodríguez: «esta *fiesta* de tus labios, de tu carne que es susurro y es cadencia». B sería *fiesta*; C, *labios*, y A, *susurro* (Domínguez Caparrós 1985: 83).

— *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).

---

<sup>1</sup> A partir de ahora emplearé el subrayado para destacar los planos irreal de las metáforas espigadas de textos firmados por Martínez Sarrión u otros autores.

<sup>2</sup> Al margen de la reconstrucción lectora, el esquema que sigue dicha forma metafórica es este: sustantivo + preposición + término (González Quintas 1999: 14).

El símil, en tanto que metáfora (Aristóteles 2012: 251)<sup>3</sup>, sería, a mi modo de ver, una construcción sustantiva, pues el nexos (*cual, como*) de esa forma es equivalente al verbo que distingue a la *metáfora copulativa*, a la preposición propia de la *metáfora del genitivo*, al calificativo distintivo de la *metáfora adjetival* o al tiempo verbal que caracteriza a la *metáfora del verbo*. Parafraseando a Perelman & Olbrechts-Tyteca (2000: 614-5), estaríamos ante diversos modos de marcar la relación —la «fusión»— entre los dos términos de la metáfora.

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. Así lo demuestran 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*» (Domínguez Caparrós 1985: 83).

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 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 este, 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 *epifora cerrada*.

Bajo mi punto de vista, en la categoría *in absentia* entraría, *a priori*, solo 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 *meta-mórfica*. En todos estos procedimientos se visibilizan los dos campos semánticos.

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 desprender 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 este —con mayor o menor dificultad— por el referente.

---

<sup>3</sup> Aristóteles (2012: 251) precisa que 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». El autor de *Retórica* y *Poética* matiza que en el símil operan siempre dos términos, como en toda metáfora proporcional (Aristóteles 2012: 284).

## 1.2. Tipos de metáforas

Existen dos tipos de metáforas: las cotidianas y las poéticas. Las primeras —cuya naturaleza es instrumental— tienen sus bases en la experiencia, de acuerdo con Lakoff & Johnson (2009: 56). Como dichas metáforas son fruto de las convenciones, de un conocimiento fuertemente estereotipado, ni los hablantes ni los literatos las utilizan de forma arbitraria. Nuestro sistema conceptual ordinario es, en gran medida, de naturaleza metafórica (Lakoff & Johnson 2009: 187); por ello, las metáforas cotidianas impregnan no solo nuestro lenguaje, sino también nuestro pensamiento y nuestras acciones (2009: 39).

Muchas metáforas cotidianas —como demuestran Lakoff & Johnson (2009) siguiendo a Black (1966)— se pueden englobar dentro de diferentes *temas* o *topoi*; así, la expresión «He gastado muchas horas» sería una variación de “EL TIEMPO ES DINERO” (Lakoff & Johnson, 2009: 44).

Lakoff y Johnson establecieron tres clases de metáforas cotidianas:

A) *Orientacionales*: organizan un sistema general de conceptos con relación a otro. Al concepto real le dan una orientación espacial (Lakoff & Johnson 2009: 50). Sirva como ejemplo el *topos* «lo bueno es arriba; lo malo es abajo» (2009: 53, en mayúsculas en el original).

B) *Ontológicas*: permiten categorizar un fenómeno —actividades, acontecimientos, ideas, emociones...— como una sustancia, una entidad, un recipiente y una persona (Lakoff & Johnson 2009: 63-72). Un concepto abstracto, por tanto, se corporiza o se personifica (Díaz 2006: 53).

C) *Estructurales*: de elaboración verdaderamente rica, son aquellas en las que los conceptos aparecen estructurados en términos de otros muy delineados (Lakoff & Johnson 2009: 101). Ya hemos visto un *tema* de esta clase: tiempo = dinero.

La metáfora poética<sup>4</sup> es aquella que trasciende las convenciones sociales y culturales (Lakoff & 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 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).

## 2. LA AMBIGÜEDAD POÉTICA

El formalista ruso Roman Jakobson, conectando con la semántica literaria (Richards, Empson, Wheelwright...), explicó que la función poética del lenguaje rompe la unidireccionalidad semántica. Por supuesto, debido a ese valor intrínseco, simbólico y, en suma, estético de la palabra creativa, no solo el mensaje desprende ambigüedad; también lo hacen

---

<sup>4</sup> Utilizo aquí la nomenclatura de Bustos Guadaño (2006). A estas metáforas Lakoff & Johnson (2009: 181) las llamaron *creativas e imaginativas*.

el emisor, el receptor y el referente (Jakobson 1981: 382-3). Obviamente, la plurisignificación no podría existir en un discurso científico o en una noticia periodística, donde la finalidad es instrumental y el tono neutro.

Jakobson (1981: 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 —la emotiva está bien presente—, pero se sobrepone a ellas.

Según el propio Jakobson (1981: 360-1), 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 1981: 382).

También Octavio Paz estudió 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 solo uno de ellos —el que se adecua al sentido de la oración—. Sin embargo, toda imagen poética (sea esta 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 significados de los vocablos (Paz 2010: 107).

Si bien el carácter polisemántico de la lírica generalmente alcanza un mayor desarrollo en las metáforas poéticas (pues su esencia es imaginativa), afecta también continuamente a las cotidianas. Y es que aunque estas, en el fenómeno lírico, no pierden del todo su carácter funcional (producto del conocimiento convencionalizado), pasan a transmitir valores estéticos como la exactitud y la fuerza expresiva, incluyendo aquí la capacidad de sugerencia.

Que el lenguaje lírico esté embebido de hermetismo —más o menos pronunciado— es hasta natural; no solo responde a la intención que pueda tener un autor de ser poco discursivo. Uno de los códigos poéticos (el rítmico-métrico) produce constantemente la condensación verbal, que incentiva la imaginación lectora y que propicia, además, el contacto entre diversas figuras retóricas; en palabras de Pound (2000: 43), la poesía «[...] es la forma más concentrada de toda expresión verbal». Esa naturaleza fragmentaria del género también facilita que los vocablos se abran a la dimensión connotativa, de gran poder evocador. Los significados emocionales son fundamentales en la lírica, dada la subjetividad que 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; «[...] forman parte de su lenguaje absoluto», como subrayó Lázaro Carreter (1982: 37). Como las connotaciones implantan valores evocadores en el discurso poético, para el lector una palabra (y, en general, un mensaje) puede tener un significado que quizás ni había contemplado el vate. Ello sucede tanto en las metáforas cotidianas como en las poéticas.

### 3. ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN

Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939) es uno de los poetas más destacados de la neovanguardista generación de los Novísimos, que surgió en España a finales de los 60 del siglo pasado y que se consolidó con la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de Josep Maria Castellet. Esta promoción —capitaneada por Pere Gimferrer— se caracterizó por su fe absoluta en el valor autónomo de la palabra creadora y por su radical culturalismo, conectando con la Generación del 27 y alejándose de la estética socialrealista<sup>5</sup>, imperante en España desde la primera posguerra.

Prieto de Paula (2003: 41) dividió la lírica de Martínez Sarrión en dos etapas, ateniéndose especialmente a la actitud del autor ante el discurso poético (mayor o menor privilegio de la forma). El primer período —el experimental, el puramente novísimo— arranca con *Teatro de operaciones* (1967), y supone una búsqueda de la ruptura del discurso lógico y, en consecuencia, de la expresión silogística, rasgo inherente a su generación (Castellet 2010: 41-2). En el caso concreto de Martínez Sarrión, se agudizaba este irracionalismo, toda vez que el autor pretendía revalorizar a los poetas y artistas surrealistas (Castellet 2010: 34). Se enmarcan en esta etapa juvenil de Martínez Sarrión las siguientes obras: *Teatro de operaciones* (1967), *Muestras del tiempo oscuro* (2010)<sup>6</sup>, *Pautas para conjurados* (1970), *Ocho elegías con pie en versos antiguos* (1972), *Una tromba mortal para balleneros* (1975) y *Canción triste para una parva de heterodoxos* (1976).

La segunda etapa del manchego, inaugurada con el volumen *El centro inaccesible* (1981), corresponde a su madurez y conecta decididamente con la tradición. La nota predominante es una mayor transitividad discursiva; la palabra se vuelve más heterónoma, cediendo parte de su protagonismo a esa intimidad —amor, erotismo, familia...— a la que comienza a aludir (Prieto de Paula, 2003: 83). Pertenecen a esta etapa el poemario homónimo —hasta entonces inédito— incluido en el volumen *El centro inaccesible* (1981), *Horizonte desde la rada* (1983), *De acedia* (1986), *Ejercicio sobre Rilke* (1990), *Cantil* (1995), *Cordura* (1999), *Poeta en Diwan* (2004) y *Farol de Saturno* (2011).

Si bien esta división estilística es muy justa, conviene subrayar que Martínez Sarrión nunca sacrifica la exigencia formal; su poesía, en las últimas entregas, sigue caracterizándose por la densidad semántica. Lo que ocurre es que uno de los dos polos —modernidad y tradición— aparece con más intensidad que otro según las etapas (Prieto de Paula 2003: 20). Pero algunos rasgos de la primera hora (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. En definitiva, la entidad estética de Martínez Sarrión surge como consecuencia de un pacto entre modernidad y tradición, entre hermetismo y realidad extrapoética, como sostiene Prieto de Paula (2003: 20) en consonancia con Gea (1994: 30).

---

<sup>5</sup> Los poetas sociales privilegiaban, generalmente, el contenido sobre la forma.

<sup>6</sup> Colección de poemas escritos de forma paralela a *Teatro de operaciones*.

#### **4. LA AMBIGÜEDAD EN LA METÁFORA DE MARTÍNEZ SARRIÓN**

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 absentia) 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).

El cuarto modo es inherente al espíritu heterodoxo y subversivo de los creadores vanguardistas y (como es el caso de Martínez Sarrión) neovanguardistas.

Cabe añadir que en el tercero y en el cuarto modo de expresión de la ambigüedad, Martínez Sarrión dificulta no solo 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 (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 el poema que contiene a esta. Todo texto es, en fin, una obra *abierto*, como demostró Eco (1990: 74); y esta realidad se hace más visible en el caso de la lírica, por llevar al extremo los valores estéticos inherentes a la función poética del lenguaje.

A través de cualquiera de estos modos, veremos reflejada de forma nítida aquella sentencia de Valente (2008): «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». En efecto, la polivalencia significativa del género ensancha la imaginación lectora. Las posibilidades interpretativas brotarán en cada lectura.

Evitaré dedicar un epígrafe aparte a las connotaciones presentadas por algunos de los planos metafóricos, a fin de no caer en la redundancia. Esos valores connotativos —portadores de una gran sensorialidad— 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, poética.

En el presente epígrafe, me basaré especialmente en los significados connotativos que están presentes en la historia de la poesía, así como en la misma realidad.

#### 4.1. 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 de Martínez Sarrión, 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 dilogía. 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 estas 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).

##### 4.1.1. Metáforas cotidianas

Comencemos reparando en el poema «Precauciones», perteneciente a *Muecas del tiempo oscuro* (Martínez Sarrión 2010: 74):

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.

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 expresan el verso 12 y la cita de Juan Ramón Jiménez que encabeza el poema y que Martínez Sarrión atribuye erróneamente, por cierto, 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 moguereno, «Epitafio

ideal», también presenta (aquí, eso sí, de forma alegórica: a través de un caballo) un reencontro sentimental. Reproduzco el poema entero de Juan Ramón Jiménez (2006: 676-7), por ser este el evidente hipotexto 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!

Volvamos al texto de Sarrión. *Abril*, en el duodécimo verso, es una metáfora de naturaleza *ontológica* (concretamente una prosopopeya), pues *licencia* a la tristeza<sup>7</sup>. 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. Por un lado, se refiere a la primera acepción que le da el diccionario académico al vocablo: «Cuarto mes del año» (*DLE: s.v. abril*). 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 mencionada obra lexicográfica: «Primera juventud» (*ibid.*). 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, desplegando 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».

Para ver otra metáfora cotidiana en la que uno de sus elementos apunta explícitamente a dos significados objetivos, tomemos el siguiente soneto, «Barato mar», del poemario *De acedia* (Martínez Sarrión 1986: 43):

---

<sup>7</sup> También *tristeza* sería una personificación: si se licencia esa cualidad, es porque aparece tratada como un humano.

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  
o con algún ingenio semejante  
para censar la zafiedad reinante  
decretando, de paso, su exterminio.

Playas con una capa oleaginoso  
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.

El primer terceto contiene la siguiente metáfora: botes = niños extraviados. Estamos, por tanto, ante una metáfora personificadora. Sabiendo que esos botes son *de cosmético*, el primer término de la metáfora encaja, de entrada, con esta acepción: «Recipiente pequeño, comúnmente cilíndrico, que sirve para guardar tanto líquidos como objetos» (*DLE*: s. v. *bote*<sup>2</sup>). Por otro lado, hemos de tener en cuenta que los botes navegan, y uno de los significados de *navegar* (*DLE*: s. v.) es el siguiente: «Dicho de un buque o de otra embarcación: avanzar». Así pues, en el poema, *bote* mantiene también esta acepción: «Embarcación pequeña de remo, sin cubierta y cruzada de tablones que sirven de asiento» (*DLE*: s. v. *bote*<sup>3</sup>). Conviene señalar, además, que el plano irreal, *niño*, como lleva 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 comparte la práctica totalidad de los hablantes.

#### 4.1.2. Metáforas poéticas

Fijémonos en estos versos extraídos de *Pautas para conjurados* (Martínez Sarrión 1981: 120)<sup>8</sup>:

mis normas primerizas de moral  
y recuerdos prendidos como dardos:  
recuerdo de primera comunión  
lazo de seda ajado  
flecros rituales sollozaban de envidia  
los niños del hospicio

Aquí Martínez Sarrión conceptualiza —mediante un símil— los recuerdos en dardos. Efectivamente, el vocablo *recuerdo* tiene varias acepciones, como indica el *DLE* (s. v.): (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

<sup>8</sup> Puede leerse el poema completo en § 4.3.2.

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*. Señalaremos que el mencionado plano irreal también es una palabra polisémica: según el *DLE* (s. v. *dardo*), 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 (*DLE*: s. v.), 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 solo 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 «Montaje de atracciones» (perteneciente a *Ejercicio sobre Rilke*), que reproduzco entero:

Como en los viejos filmes de vanguardia  
titilantes y frágiles, *caruza* ya tan solo  
para furtivos *zombies* de las cinematecas  
que al salir de la sala se disuelven  
cual *Nosferatu*<sup>9</sup>, en un montón de polvo,  
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* = *caruza* y (2) *zombi* = *vampiro*. Fijémonos especialmente en la segunda, expresada a través de un símil de naturaleza poética: «[...] cual *Nosferatu* [...]». Demostrando la validez del enfoque interaccionista<sup>10</sup>, para Martínez Sarrión el zombi es un *vampiro* sin

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> La teoría metafórica de la interacción, fundada por el semántico literario Richards en la década de los 30 del siglo pasado, se opuso al enfoque sustitutivo (el imperante, desde la Retórica clásica, hasta entonces), entendiéndose 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

dejar de ser un zombi. La palabra *zombi* se caracteriza por su disemia, y aquí conserva ambos sentidos. Así, por un lado, el poeta 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 solo mantiene su esencia humana al cultivar su pasión—. Tal explicación concuerda con el segundo valor semántico que da el *DLE* (s. v.) a *zombi*: «Atontado, que se comporta como un autómeta». Por otro lado, hemos de tener en cuenta que el autor 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» (*loc. cit.*).

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).

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 (y he aquí de nuevo la ambigüedad). Polo López (1995: 142) 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 texto, la filóloga escribe «[...] 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 [...]». En medio de un simbolismo denso, las referencias marítimas no dejan al descubierto un significado concreto para el plano real del tropo. Me explico. *Resaca* —palabra polisémica— contiene, según el *DLE* (s. v.), 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 decididamente ambiguo.

Además, teniendo en cuenta que la estrofa citada (como el poema completo) contiene algunos tropos cuyos elementos están alejados del contexto marítimo simbólico —ver-

---

serie de implicaciones del plano irreal. No obstante, según el teórico caucásico, el contacto mutuo también origina transformaciones en el elemento metaforizado, si bien estas no son tan intensas como las del metafórico (Moreno Lara 2004). 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: 55-6).

bigracia: 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» (*loc. cit.*). 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 misma metáfora sarrioniana). Así pues, *resaca*, en el verso de Sarrión, preservaría más de dos significados —todos, de acuerdo con Paz (2010: 107)—, superando la disemia.

En puridad, se cumple, una vez más, la tesis de Jakobson:

La similaridad 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 similaridad se sobrepone a la contigüidad, cualquier metonimia es ligeramente metafórica y toda metáfora tiene una tonalidad metonímica (Jakobson 1981: 382).

## 4.2. Metáforas con elementos ocultos o expresados de forma vaga

El hermetismo sarrioniano, producto de la voluntad estética del propio autor, pero también de la organización rítmica del propio poema, se manifiesta en las llamadas metáforas *in absentia*, así como en las *in praesentia* cuando uno de los términos está expresado vagamente —principalmente a través de dos formas metafóricas: la *del genitivo* (que es sustantiva) y la *del adjetivo*—. En cualquiera de los casos, como veremos, Martínez Sarrión ratifica la sentencia de Lázaro Carreter: «El poeta juega muchas veces al ajedrez sin tablero, y por eso no entendemos sus movimientos» (Beaumont 1982).

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.

### 4.2.1. Metáforas cotidianas

No es demasiado habitual que Martínez Sarrión exprese la metáfora cotidiana mediante 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 metáfora preserva todos los significados de las palabras, y el correspondiente proceso se puede observar de un modo «[...] apenas visible o realizado del todo» (Paz 2010: 112).

Con mucha más frecuencia, Martínez Sarrión 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 novísimo:

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, Martínez Sarrión habla de unas «[...] siniestras colillas». He aquí una metáfora *del adjetivo*, pues en esta clase de vocablo está expresado uno de los 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 el *DLE* (s. v.): «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 exista 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*:

*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 solo 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 español. El poema referido de Celaya (1979: 47-49) se titula significativamente «La poesía es un arma cargada de futuro». 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 —como se ha dicho— hay una mayor transi-tividad 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. *Pasado* está expresado en términos de lastre, pero este último término sería una variación del campo semántico irreal. Ocurre que *lastre*, en la acepción que más se adecua al contexto metapoético de la frase (la citada crítica al esteticismo), significa «Persona o cosa que entorpece o detiene algo» (*DLE*: s. v.). 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. Forma parte del 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 (*DLE*: s. v.). En vista de la ambigüedad contextual, cualquiera de las opciones que he subrayado puede conformar el elemento irreal del tropo. En la primera de las posibilidades, tendríamos una metáfora cotidiana *ontológica*, concretamente una prosopopeya; las otras variables traerían consigo metáforas poéticas.

#### 4.2.2. Metáforas poéticas

En las metáforas poéticas sarrionianas, hay muchos elementos expresados de forma tanto vaga como tácita.

Comencemos viendo las metáforas *in absentia*. Cuando el creador manifiesta con dicha fórmula la ambigüedad, esta, 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’tazz<sup>11</sup> (siglo X d.C.)»:

---

<sup>11</sup> Resulta difícil acceder a una muestra vasta (en traducción castellana) de la poesía de este autor árabe. 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. 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 novísimo 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 (1981: 382) que en la poesía el destinador, el destinatario y el mensaje son ambiguos.

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, merced al contexto —aun siendo este ligeramente ambiguo—, que el último verso contiene 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 Grice (Escandell Vidal 1993: 94-5), quien recomendaba distinguir entre *lo que se dice* (esto es, cómo entendemos un enunciado fijándonos solo 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 produce 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, desencantado, 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, en consonancia con la temática del poema, son varias: *sociabilidad, vida nocturna, amistad, amor...* A los ojos del receptor, el protagonista del poema puede haber vallado todas esas cualidades. En fin, la ambigüedad (ligera, en este caso) del contexto demuestra, una vez más, el cariz polisemántico de toda metáfora poética.

Lázaro Carreter (1982: 36) explica que, en la literatura, el acto comunicativo entre emisor y receptor se realiza, en buena medida, mediante un intermediario de fuste: la crítica. Pues bien, me parece muy significativa la lectura que hace Prieto de Paula del complejo poema «Pesca submarina», incluido por Martínez Sarrión en *De acedia*. 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 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 sarrioniana, dado el carácter ambiguo del género literario que practica y dada la singular pericia del autor para la abstracción—. La de Prieto de Paula es una de las posibles interpretaciones, porque, efectivamente, estamos ante un tropo complejo: el elemento real es 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 ayuda tener en cuenta —como hizo Prieto de Paula (2003: 96)— que el poema «Pesca submarina» pertenece a un libro en el cual Martínez Sarrión reflexiona en diversas ocasiones sobre la escritura poética. Pero —insisto— la interpretación del crítico salmantino es solo 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 *in praesentia* 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 enunciado 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 irracional poema «Sonajeros con trampa», incluido en *Horizonte desde la rada* y dedicado —como consta en el paratexto— al poeta postista<sup>12</sup> 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.

---

<sup>12</sup> Surgido en España en la década de los 40 del siglo pasado, el Postismo es un movimiento vanguardista, de corte surrealista (Marco 1980: 111), que cultiva imágenes insólitas.

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* (típico del Postismo y de los Novísimos) impide la existencia de un referente claro que ayude a reconstruir las metáforas más ambiguas contenidas en el texto. De acuerdo con Talens, en la poesía de Martínez Sarrión,

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 (Talens 1981: 37).

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 (*DLE: s. v.*). 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 esta: 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 y despectiva frase «Te crees el ombligo del mundo». Ese significado parece estar presente en los versos de Sarrión; si el sujeto lírico se encuentra triste («y voy de cabeza»<sup>13</sup>), probablemente sea como consecuencia de que ha perdido la confianza en sí mismo, otrora desmedida quizás por mor del alcohol («Verbenas

<sup>13</sup> Es una variación del siguiente *topos* cotidiano —de naturaleza *orientacional*— estudiado por Lakoff & Johnson (2009: 51): «FELIZ ES ARRIBA; TRISTE ES ABAJO».

de la Virgen, aguamiel, / dobles de cerveza», leemos en la misma estrofa). También existe —por proximidad anatómica— la posibilidad de asociar la manija del ombligo con la barriga; el dolor sería resultado de haber bebido cantidades ingentes de aguamiel y cerveza. 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.

Por cierto, «Sonajeros con trampa» es —junto a «Arañas»— 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 neovanguardistas del Postismo, 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 estético, 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.

Siguiendo con «Sonajeros con trampa», reparemos en otro ejemplo *in praesentia* transido, gracias a la forma metafórica verbal, de notable ambigüedad: «La flojera dibuja su cogulla / en el vino tinto». *Flojera*, efectivamente, es una personificación, porque puede dibujar. Y si donde dibuja es «en el vino tinto», dicho líquido ha de estar conceptualizado en una superficie, una pintura o un dibujo. No olvidemos que *dibujar*, de acuerdo con el *DLE* (s. v.), es «Delinear en una superficie, y sombrear la figura de un cuerpo»; a su vez, también según el mismo diccionario (*loc. cit.*), *sombrear* consiste en «Dar sombra» o «Poner sombra en pintura o dibujo». Así pues, el lector puede asociar el elemento metafórico (*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 mor del movimiento al que se acoge o en el que se inspira, al expresar de forma vaga o tácita un elemento metafórico, incita a que el lector considere diferentes polos semánticos (todos válidos); en consecuencia, este ensancha su imaginación.

### 4.3. La desarticulación tipográfica

La desarticulación tipográfica es habitual en las expresiones vanguardistas o (como es el caso de los Novísimos) neovanguardistas, caracterizadas por un enorme afán experimental.

Martínez Sarrión, en muchos de sus poemas de juventud, prescinde —total o parcialmente— de los signos de puntuación y de no pocas letras mayúsculas, a fin de expresar contenidos cinéticos y alógicos. Como explicó Talens refiriéndose a *Teatro de operaciones*,

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).

Prieto de Paula (2003: 61) recoge el guante de Talens y matiza que la desarticulación tipográfica de la ópera prima sarrioniana «[...] favorece una multiplicidad de sentidos y sella el canal de *un* significado lineal e indisputable».

Estas tesis pueden aplicarse a buena parte de la etapa juvenil sarrioniana, netamente experimental. En esos poemas, el efecto proveniente del comentado procedimiento estilístico es similar al conseguido con la ocultación o el difuminado de uno de los planos de la metáfora.

Mediante la ausencia de signos de puntuación y de letras mayúsculas, el joven Martínez Sarrión busca asimismo rebelarse contra lo establecido, puesto que la gramática no deja de ser fruto de unas convenciones. En ese sentido, Polo López (1995: 41) define al vate albaceteño como un «Destructor de *Kultur* [...]», 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*”». En consecuencia, la poética sarrioniana —parte de ella al menos— se enmarcaría dentro de lo que Méndez Rubio entiende, parafraseando a Rossi-Landi (1980), por «escritura revolucionaria». En un trabajo acerca de la lírica de Martínez Sarrión, el teórico extremeño —enlazando con Talens y Prieto de Paula— explicó que tal escritura consiste en

[...] 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 significado (Méndez Rubio 1998).

Por lo demás, conviene señalar que Martínez Sarrión consigue la fragmentación discursiva no solo 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* o el montaje cinematográfico—, de la unión de registros ajenos al ámbito referencial de la poesía —el plástico, el periodístico, el burocrático, el eclesiástico o el habla coloquial (Méndez Rubio 1998)—, etcétera.

#### 4.3.1. 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 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 27. 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 opción es una personificación, pues indica que una luciérnaga expresa turbación, cualidad racional<sup>14</sup>.

#### 4.3.2. Metáforas poéticas

Vayamos al poema «andré breton en trance», perteneciente a la ópera prima sarrióniana, *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  
oirá 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).

Dentro de este poema protagonizado por el autor surrealista Breton, 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 solo usa la raya, y en una ocasión—, resulta imposible saber si el vate conceptualiza la 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, este no aporta ninguna pista semántica que reconstruya unidireccionalmente la metáfora, y tampoco lo hace el libro del cual 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.

---

<sup>14</sup> *Confuso*, en la cuarta acepción del *DLE* (s. v.), significa «Turbado, temeroso, perplejo».

Héctor Acebo Bello

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 «[PENÉ-LOPE]»:

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 ligeros  
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 solo 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, en expresión de Eco (1990: 74), es *abierta*.

Recordemos que Hans Hartung fue un pintor franco-alemán del siglo pasado. Cuando Martínez Sarrión habla de los *trallazos* del mencionado artista, intuimos 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; 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, como toda la obra del Marqués de Sade. Verdad que estos factores culturales nos dan claves para interpretar —al menos en parte— 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 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. Por consiguiente, 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. Sirvan, a

modo de epítome, estas palabras de Méndez Rubio referidas a la poesía del propio 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 significante 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 significante desborda los códigos de lo previsto, desde su interior abisma la regla, la transgrede (Méndez Rubio 1998).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AL-ALA AL MA'ARRI, A. & A. IBN AL-AHNAF & AL-MU'TAZZ, A. (2003): *Selección de poesía árabe*. Barcelona: Edicomunicación.
- ARISTÓTELES (2012): *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.
- BEAUMONT, J. F. (1982): "Lázaro Carreter: «La poesía es un tipo extraño de comunicación»". *El País*, 2 de febrero. En línea: <[http://elpais.com/diario/1982/02/02/cultura/381452405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/02/02/cultura/381452405_850215.html)> [consulta: 17 de julio de 2015].
- BLACK, M. (1966): *Modelos y metáforas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- BROOKE-ROSE, C. (1958): *A Grammar of Metaphor*. London: Secker & Warburg.
- BUSTOS GUADAÑO, E. DE (2006 [1994]): "Pragmática y metáfora". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3, 57-75. En línea: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_18.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_18.html)> [consulta: 6 de abril de 2016].
- CABRERA, V. (1975): *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*. Madrid: Gre-dos.
- CASADO, M. (1997): "Prólogo". En Martínez Sarrión (1997: 7-20).
- CASTELLET, J. M. (2010): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Ediciones Península.
- CELAYA, G. (1979): *El hilo rojo*. Madrid: Visor.
- DÍAZ, H. (2006): "La perspectiva cognitivista". En M. Di Stefano (coord.): *Metáforas en movimiento*. Buenos Aires: Biblos, 41-60.
- DLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA & ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario*. En línea: <<http://www.rae.es/rae.html>> [consultas: 2014 a 2016].
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1985): *Introducción al comentario de textos*. Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- ECO, U. (1990): *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (1993): *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- GEA, J. C. (1994): "Antonio Martínez Sarrión: guardador, sacerdote, blasfemo". En A. Martínez Sarrión: *Antología poética*. Albacete: Diputación, 9-62.

- GONZÁLEZ QUINTAS, E. (1999): "La metáfora: estilística y gramática". *ADAXE. Revista de Estudios e Experiencias Educativas* 14-15, 429-44. En línea: <[https://dspace.usc.es/bitstream/10347/636/1/pg\\_431-446\\_adaxe14-15.pdf](https://dspace.usc.es/bitstream/10347/636/1/pg_431-446_adaxe14-15.pdf)> [consulta: 16 de abril de 2016].
- GRUPO  $\mu$  (1987): *Retórica general*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- JAKOBSON, R. (1980): "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos". En R. Jakobson & M. Halle (1980): *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Editorial Ayuso en coedición con Editorial Pluma Ltda., 99-143.
- JAKOBSON, R. (1981): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- JIMÉNEZ, J. R. (2006): *Leyenda*. Madrid: Visor.
- LAKOFF, G. & M. JOHNSON (2009): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LÁZARO CARRETER, F. (1982): "Comunicación y lenguaje poéticos". *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* 114, abril, 33-38.
- MARCO, J. (1981): "La poesía". En F. Rico, F. (dir.) & D. Ynduráin: *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 8. *Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 109-131.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1981): *El centro inaccesible*. Madrid: Hiperión.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1986): *De acedía*. Madrid: Hiperión.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1990): *Ejercicio sobre Rilke*. Pamplona: Editorial Pamiela.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1997): *Horizonte desde la rada*. Tarragona: Igitur.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1999): *Cordura*. Barcelona: Tusquets Editores.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (2003): *Última fe*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (2004): *Poeta en Diwan*. Barcelona: Tusquets Editores.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (2010): *Muecas del tiempo oscuro y Teatro de operaciones*. Madrid: Bartleby.
- MÉNDEZ RUBIO A. (1998): "La escritura sin centro: tres calas en la poesía de Antonio Martínez Sarrión". En *Epos*, nº 14, 307-19. En línea: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-FE0551D9-C29D-1C08-B662-0E9FAFCFF1A4&dsID=Documento.pdf>> [consulta: 1 de diciembre de 2014].
- MORENO LARA, Á. (2004): *La metáfora conceptual y el lenguaje político periodístico: Configuración, interacciones y niveles de descripción*. Tesis Doctoral. Universidad de La Rioja. En línea: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/114.pdf>> [consulta: 1 de marzo de 2014].
- PAZ, O. (2010): *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PERELMAN, Ch. & L. OLBRECHTS-TYTECA (1989): *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.
- POLO LÓPEZ, M. (1995): *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*. Madrid: Libertarias/Prodhuñi.
- POUND, E. (2000): *El ABC de la lectura*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (2003): "Introducción". En A. Martínez Sarrión (2003: 13-120).
- ROSSI-LANDI, F. (1980): *Ideología*. Barcelona: Labor.
- TALENS, J. (1981): "(Desde la poesía) de Antonio Martínez Sarrión". En A. Martínez Sarrión (1981: 7-37).
- VALENTE, J. Á. (2008): "[Tres notas]". En *ABC*, 30 de octubre. En línea: <[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)> [consulta: 17 de julio de 2015].
- WHEELWRIGHT, P. (1962): *Metaphor & Reality*. Bloomington: Indiana University Press.