

## Metáforas de interacción en la poesía de Antonio Martínez Sarrión

Interaction metaphors in Antonio Martínez Sarrión's poetry

Héctor Acebo Bello<sup>1,a</sup> 

<sup>1</sup> Universidad Privada del Valle, Bolivia

 [aacebobello@yahoo.es](mailto:aacebobello@yahoo.es)

Recibido: 10/02/2022; Aceptado: 09/05/2022

### Resumen

En la poesía de Antonio Martínez Sarrión —exponente de la neovanguardista generación de los *Novísimos*— se cumple la validez de la teoría interaccionista de la metáfora. Según este enfoque ideado por Richards, la mencionada figura retórica no consiste en la sustitución de una palabra por otra, pues entre los dos campos semánticos se producen relaciones. En consecuencia, debido a esa interacción, una paráfrasis literal no podría reemplazar a una metáfora sin que se produjese una pérdida de significado. Martínez Sarrión marca la relación entre el plano real y el irreal de la metáfora a través de las identificaciones, los adjetivos, los verbos, las preposiciones, los nexos comparativos y las aposiciones.

**Palabras clave:** Antonio Martínez Sarrión; metáfora; poesía; mensaje; literatura.

### Abstract

In the poetry of Antonio Martínez Sarrión —exponent of the neo-avant-garde generation of the *Novísimos*— the interactionist theory validity of metaphor is fulfilled. According to this approach devised by Richards, the aforementioned rhetorical figure does not consist in the substitution of one word for another, since relations occur between the two semantic fields. Consequently, due to this interaction, a literal paraphrase could not replace a metaphor without a loss of meaning. Martínez Sarrión marks the relationship between the real and the unreal plane of the metaphor through identifications, adjectives, verbs, prepositions, comparative links and appositions.

**Keywords:** Antonio Martínez Sarrión; metaphor; poetry; message; literatura.

## 1. LA METÁFORA

La metáfora es un tropo o recurso semántico que establece una «relación de semejanza» (Jakobson 1980: 133) entre dos campos semánticos, uno real y otro imaginario. En consecuencia, la esencia de este procedimiento es la conceptualización, que permite «entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra» (Lakoff & Johnson 2009: 41).

Un *tema* metafórico —también llamado *familia* o *topos*— es un concepto; agrupa una colección de *expresiones* que mantienen similitudes notables entre sí. Por tanto, de cada *tema*, los diversos actos lingüísticos específicos constituirían variaciones (Bustos Guadaño 2006). Verbigracia: la expresión «Ha sacado su *artillería* verbal» sería una variación de «UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA» (Lakoff & Johnson 2009: 40)<sup>1</sup>.

De acuerdo con Lázaro Carreter (1984: 275), en la mencionada figura retórica existen dos fórmulas: *metáfora pura* y *metáfora impura*. La primera de ellas es la más compleja y se expresa de la siguiente forma: «*B en lugar de A*», lo que implica la omisión del plano real: «Me encanta su *oro*». La segunda fórmula —la más sencilla— responde al esquema «*A es B*», y en ella los dos planos son visibles: «Sus cabellos son *oro*». Posteriormente, el Grupo  $\mu$  (1987: 184) denominará «metáfora *in praesentia*» (en presencia) a la primera de las fórmulas; y «metáfora *in absentia*» (en ausencia) a la segunda.

Los principales enfoques para estudiar la metáfora pueden dividirse en cuatro: *semánticos* —donde entrarían las teorías de la *sustitución* y de la *interacción*—, *pragmáticos*, *formalistas* y *cognitivos*.

Comencemos repasando las principales perspectivas del enfoque *semántico*. La *teoría de la sustitución*, que nace en la Retórica clásica, concibe la metáfora como un reemplazo de significado —y, por tanto, como una desviación del uso ordinario del lenguaje— que embellece las ideas (Vega Rodríguez 1999: web). Por eso, para Aristóteles (2013: 92), metáfora es «traslación». El enfoque *sustitutivo* fue el preponderante hasta las primeras décadas del siglo pasado.

En los años 30 de dicho siglo, la *teoría de la interacción* surge como reacción a la de la *sustitución*, al entender que una metáfora no es el reemplazo de una palabra por otra, puesto que entre las ideas de los distintos elementos se establecen relaciones (Black 1966: 55).

El *pragmatismo*, nacido también en los años 30 del s. xx, se aleja de las teorías semánticas al considerar que, para interpretar las metáforas, no son suficientes los mecanismos de descodificación, sino que se requiere tener en cuenta factores extralingüísticos, ya sean situacionales o contextuales (Escandell Vidal 1993: 229).

El *formalismo*, que nació durante la Primera Guerra Mundial en la Rusia prerrevolucionaria, tiene como principal cometido el análisis de la función poética del lenguaje. Jakobson (1981: 358), máximo estandarte de esta corriente, afirmó que en la lírica el mensaje está orientado hacia sí mismo, lo que significa que los versos —y, por extensión, las metáforas— son polisemánticos, pues pueden entenderse de diversas maneras (Jakobson 1981: 382).

La escuela de la lingüística *cognitiva*, que descolló en la década de los 80, defiende la relación entre el lenguaje y nuestro modo de percibir el mundo. Según este enfoque, que recoge el guante de la *teoría de la interacción*, existen dos tipos de metáforas: las *cotidianas* y las *imaginativas* o *creativas*. Las metáforas *cotidianas* son aquellas que utilizamos

---

<sup>1</sup> A partir de ahora emplearé la cursiva para subrayar los planos irreales de las metáforas.

habitualmente en nuestras conversaciones, pues tienen un fin referencial (Lakoff & Johnson 2009: 39). Muchas metáforas *cotidianas* se pueden englobar dentro de diferentes *temas* o *topoi*.

Lakoff & Johnson establecieron tres clases de metáforas *cotidianas*:

- A) *Orientacionales*: dan una orientación espacial al concepto real (Lakoff & Johnson 2009: 50). Sirva como ejemplo el topos «FELIZ ES ARRIBA» (2009: 53).
- B) *Ontológicas*: categorizan un fenómeno —ideas, emociones, actividades, acontecimientos— como una *sustancia*, una *entidad*, un *recipiente* y una *persona* (Lakoff & Johnson 2009: 63-72). Aquí entraría, por tanto, la personificación o prosopopeya.
- C) *Estructurales*: son aquellas en las que los conceptos aparecen estructurados en términos de otros muy perfilados (Lakoff & Johnson 2009: 101). Un ejemplo sería este *tema*: discusión = guerra.

Las metáforas «imaginativas y creativas» (Lakoff & Johnson 2009: 181), también llamadas «poéticas» (Bustos Guadaño 2006), se encuentran al margen de nuestro sistema conceptual ordinario: «Los ojos son peces». Son fruto de la imaginación individual y expresan valores estéticos, inherentes a las artes, trascendiendo convenciones sociales y culturales (Lakoff & Johnson *loc. cit.*). 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, lo cual se refleja en muchas de las connotaciones que emplea.

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).

Según Lakoff & Johnson (2009: 181), «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».

En el presente artículo, el análisis se articulará en torno a los dos tipos de metáforas planteados por Lakoff & Johnson, para demostrar que, dentro de la lírica de Martínez de Sarrión, ambas modalidades cumplen el mismo cometido: entender un elemento en términos de otro y, en consecuencia, convertir en visual lo abstracto. He ahí la esencia de la conceptualización.

## 2. TEORÍA DE LA INTERACCIÓN

Richards, dentro de la tendencia crítica conocida como *semántica literaria*, ideó la teoría metafórica de la *interacción*, oponiéndose al enfoque *sustitutivo*. El autor de la *Filosofía de la retórica*, conectando con Nietzsche (1873), creía 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: 1987).

Según otro de los representantes del *interaccionismo*, Black (1966: 49), una metáfora funciona porque al plano real (al que llama «asunto principal») le aplicamos una serie de implicaciones que caracterizan el plano irreal (al que denomina «asunto metaforizado»). Generalmente, esas implicaciones son ideas y creencias sobre las que existe un consenso social (Black 1966: 49-50). Es lo que sucede con las metáforas *cotidianas*; todos los tropos que empleamos a diario tienen sus bases en nuestra experiencia física y cultural, lo que demuestra que son deudores de una fuerte convencionalización (Lakoff & Johnson 2009: 56).

En el discurso poético, las implicaciones pueden ser constituidas exclusivamente por el creador, pero, en cualquiera de los tipos de metáforas, serán empleadas obligatoriamente por el lector «como medio de seleccionar, acentuar y organizar las relaciones en un campo distinto» (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, según el estudioso caucásico, la interacción entre los dos campos semánticos produce también modificaciones recíprocas (Moreno Lara 2005). Esa idea —la interrelación altera a los elementos— es importante para entender el enfoque *interaccionista*. Por supuesto, de acuerdo con esta teoría, el efecto de la interacción es la organización de un sistema conceptual en términos del otro (Bustos Guadaño 2006).

Podemos ver un paralelismo entre la técnica de la interpretación —sea esta teatral, cinematográfica o televisiva— y la formulación metafórica: 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 aquel (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.

Perelman & Olbrechts-Tyteca (2000: 611), inspirándose en los postulados de la *teoría de la interacción*, 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.

De acuerdo con Perelman & Olbrechts-Tyteca (2000: 614-6), el proceso de la *fusión* se puede marcar por medio de estos elementos:

- A) Un adjetivo: «una exposición *vacía, luminosa*».
- B) Un verbo: «ella *se puso a piar*».
- C) Un posesivo: «*nuestro* Waterloo».
- D) Una determinación: «*la tarde de la vida*». A esta construcción se la denomina *metáfora del genitivo* (Domínguez Caparrós 1985: 83) y se basa en el siguiente esquema: *B* pertenece a *C* (la relación sugiere *A*).
- E) Una identificación, que señala el lugar homólogo en la relación análoga: «la vida es *sueño*». Esta construcción se conoce como *metáfora copulativa* (Domínguez Caparrós 1985: 82) y sigue este esquema: *A* es *B*.
- F) La creación de palabras compuestas: «*bateau-mouche*<sup>2</sup>» —barco de pasajeros que recorre el Sena a su paso por la capital francesa—.

Salvo las palabras compuestas, que van más allá de la interacción, al crear un término nuevo, las marcas facilitadas por Perelman & Olbrechts-Tyteca sirven para señalar las conexiones entre el plano real y el imaginario de una metáfora. Habría que añadir al catálogo las siguientes formulaciones, puesto que ponen en relación dos elementos:

- G) Los adverbios: «Te amo *luminosamente*».
- H) Las aposiciones: «El tiempo, una *bestia*».
- I) Los nexos, visibles en los símiles<sup>3</sup>: «Sus cabellos son *como* el *azabache*».

---

<sup>2</sup> Esa cursiva pertenece al propio autor.

Respecto a las metáforas *in absentia*, Richards explicó que la interacción de los dos campos semánticos es la que provoca el surgimiento de una sola palabra o frase (Simon Schumacher 1987). El hecho de que el plano real permanezca tácito en la más compleja de las formulaciones no implica que se produzca una sustitución semántica. ¿Cómo podemos corroborar esta idea? 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 texto, posterior o previamente —incluso en el título— a la formulación referida. En esos ejemplos, el plano real perdura. Verdad que en algunos casos 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. En palabras de Paz (2010: 112), «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».

En el análisis semántico de este trabajo, se seguirán los postulados de la *teoría de la interacción* (Richards, Black) y de la *nueva retórica* (Perelman & Olbrechts-Tyteca), para reflejar las variopintas conexiones que se producen entre los elementos de las metáforas sarrionianas.

### 3. ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN

Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939 - Madrid, 2021) formó parte de la neovanguardista generación de los Novísimos, que surgió en España a finales de la década de los sesenta. El antólogo Castellet señaló las características de la mencionada promoción:

- 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 silogística. En ese sentido, Martínez Sarrión, como Gimferrer, Molina Foix y Panero, apuesta por un «campo alógico», reclamando así una atención más visual que racional.
- 3) El marcado culturalismo, visible en la atracción fonética hacia ciertos nombres propios y de ciudad, de la incorporación de mitos clásicos y de fábulas medievales, etcétera. (Castellet 2010: 41-3).

Por todo ello, los Novísimos entroncaban con el experimentalismo de la Generación del 27, de Octavio Paz, de Ezra Pound o de T. S. Eliot, y se alejaban de la estética socialrealista —en donde el contenido preponderaba sobre la forma—, imperante en España desde la primera posguerra.

La obra juvenil de Martínez Sarrión, marcada por el hermetismo, es la que entraría en las coordenadas de los Novísimos (Prieto de Paula 2003: 41-3). Pertenecen a esta estética los siguientes poemarios del autor: *Teatro de operaciones* (1967), *Muecas del tiempo oscuro* (2010), *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).

---

<sup>3</sup> Como explicó Aristóteles (2012: 251), el símil o comparación no es más que una metáfora a la que se le ha añadido una palabra: el nexos *cual* o *como*. Esa particularidad, de acuerdo con Demetrio, convierte el símil en una «metáfora extendida» (Demetrio & Longino 2008: 55). Como toda metáfora, un símil está compuesto por dos términos a través de los cuales se expresa una semejanza.

En la segunda etapa de Martínez Sarrión —la de madurez— existe más transitividad discursiva, teniendo una presencia importante la experiencia del emisor. Desde entonces, la palabra sarrioniana adquiere un carácter más heterónimo al ceder «parte de su protagonismo al mundo al que alude» (Prieto de Paula 2003: 41), con el consiguiente repliegue del culturalismo (Prieto de Paula 2003: 36). Se enmarcan en esta etapa el poemario homónimo —hasta entonces inédito— incluido en el volumen *El centro inaccesible* (1981), *Horizonte desde la rada* (1983), *De acedía* (1986), *Ejercicio sobre Rilke* (1990), *Cantil* (1995), *Cordura* (1999), *Poeta en Diwan* (2004) y *Farol de Saturno* (2011).

Pese a trazar la mencionada división estilística en la obra sarrioniana, Prieto de Paula sostiene que ambos polos (modernidad y tradición) se complementan en las dos etapas, y ese sincretismo genera la identidad estética del autor (Prieto de Paula 2003: 20). Lo que ocurre es que uno de esos polos aparece con más intensidad que otro según las etapas (Prieto de Paula 2003: 20): «Un puente enlaza el extremo de una idea lingüística de la poesía con el 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).

## 4. METÁFORAS DE INTERACCIÓN EN MARTÍNEZ SARRIÓN

Trataremos de demostrar la validez de los postulados interaccionistas en la lírica de Martínez Sarrión, distinguiendo entre metáforas *cotidianas* y *poéticas*. Nos detendremos, por supuesto, en las marcas que establecen esa conexión, así como en el contexto, que muchas veces refrenda el proceso de la interacción.

### 4.1. Interacción entre los elementos de la metáfora cotidiana

Reparemos en el poema «aviso», localizable en la ópera prima del albaceteño, *Teatro de operaciones*:

sobre todo *no confíes* en la carga de la pipa  
 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).

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 personificadora). La conexión de los términos se marca de dos modos: por una parte, de forma directa, 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 esta contiene balas: «y puede terminar todo a balazos». La personificación o prosopopeya es un tipo de metáfora *ontológica* que otorga matices humanos a un ser inanimado o a un objeto, sensibilizándolo. No resulta extraño que Sarrión recurra

frecuentemente a la prosopopeya; 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).

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:

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*<sup>6</sup> 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 alhelfes petunias  
se marchitan en un tránsito urgente  
ante tus ojos de cartón cocido (Martínez Sarrión 1981: 104).

Las flores aparecen personificadas en los versos 5-6 —«Y *te asaltan* las flores amarillas / en colosales ramos [...]»— y al final del poema —verso 24 («*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. Las flores están sensibilizadas —no en vano, el yo poético sarrioniano las trata de *ciudadanas*— sin por ello renunciar a su esencia de flores: por un lado, al *asaltar*<sup>4</sup> al

<sup>4</sup> En el contexto, la acepción más adecuada de *asaltar* sería la segunda que ofrece el DLE (s. v.): «Acometer repentinamente y por sorpresa». Esa acción es propia de algunos periodistas o de ciertos ladrones.

receptor poemático, mantienen su forma de ramos; por otro, tras demostrar *timidez*, se marchitan (verso 27).

El siguiente pasaje, extraído del poema amoroso «Thesaurus de I. M.», nos permitirá estudiar otra marca de interacción, la aposición, 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,  
*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 fémica 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 de ambos términos aparece marcada por el calificativo *joven* y por la construcción *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*», de corte *estructural*. La segunda metáfora (hombros = *oasis* de niebla) tiene un carácter poético. Luego encontramos variaciones del *topos cotidiano estructural* «EL AMOR ES UN VIAJE» (Lakoff & 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 esta 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 aquella, a pesar de las expresiones figuradas, 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*.

Además de las ya vistas, pueden apreciarse otras marcas de interacción en diversas metáforas sarrionianas de naturaleza cotidiana. Merecen ser destacadas las preposiciones. Fijémonos en el comienzo de «Otra poética improbable», que intertextualiza, al inicio, un conocido verso de Gabriel Celaya:

*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.* (Martínez Sarrión 2003: 291).

En el segundo verso, *pasado* aparece expresado en términos de una *persona* —ahí habría una prosopopeya— o de una *cosa*.

Es visible la forma *del genitivo* en este pasaje de *Horizonte desde la rada*: «¡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 & Johnson 2009: 89), de carácter *estructural*.

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 & Johnson 2009: 67), cuyo carácter es *ontológico*—, «*Salir de la infancia [...]*» (Martínez Sarrión 1986: 18) —variación del *topos* «EL TIEMPO ES UN RECIPIENTE» (Díaz 2006: 48), de naturaleza *estructural*—, etcétera.

Hasta ahora hemos vistos ejemplos de metáforas cotidianas *in praesentia*, por ser esta 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 *topos* de cariz *ontológico* «LA VITALIDAD ES UNA SUSTANCIA» (Lakoff & Johnson 2009: 90). Este 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 convencionalizado 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*. En el poema se demuestra que, al emplear la citada metáfora, no existe un reemplazo semántico, puesto que el sujeto literario no deja de ser una persona, toda vez que, por ejemplo, cambia de camisa (verso 2).

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 solo está expresado el término metafórico (*sustancia*) a través de un participio con función de adjetivo y un verbo, 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. En cualquier caso, aunque Martínez Sarrión conceptualice a la vitalidad en una *sustancia*, vemos que no existe reemplazo semántico en la metáfora, pues el can protagonista, a lo largo del poema, sigue realizando acciones animales que reafirman literalmente la mencionada vitalidad y que, por ende, no están metaforizadas, como, por ejemplo, espantar a los insectos (verso 3).

## 4.2. Interacción de los elementos en la metáfora poética

Partamos de estos versos pertenecientes 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: 90-3). He aquí un ejemplo de la llamada metáfora *verbal*. El gerundio (*conteniendo*), reforzado por el participio con función de adjetivo (*adherido*), marca la interacción del 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.

Pongamos este otro ejemplo de la metáfora verbal, extraído del *collage* poético «Sonajeros con trampa» (*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, 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 —la palabra poética se caracteriza por su polisemia, por su ambigüedad (Jakobson 1981: 353-8)—, aunque no tácita.

Reparemos en una metáfora *del genitivo* contenida en esta otra secuencia de «Sonajeros con trampa»: «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 la preposición (*de*); esta indica que la manija pertenece al ombligo, y, además, la relación entre los dos elementos puede manifestar la existencia del concepto irreal (una *puerta*, un *utensilio* o una *mano*, por citar algunas variables). La otra marca de interacción 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 umbilical.

Exploremos el poema sarrioniano «Montaje de atracciones», que comienza así:

Como en los viejos filmes de vanguardia  
titilantes y frágiles, *carnazaya* tan sólo  
para furtivos *zombies*<sup>7</sup> de las cinematecas  
que al salir de la sala se disuelven  
cual *Nosferatu*, en un montón de polvo [...] (Martínez Sarrión 1990: 30).

Los cinco primeros versos encierran, al menos, dos metáforas: (1) película = *carnaza* y (2) zombi = *vampiro*. Fijémonos en la segunda, expresada a través de un símil poético: «cual *Nosferatu*». Efectivamente, el nexo sirve como marca de interacción entre los campos semánticos. Además, el contenido del texto refrenda la interacción de ambos 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). Nótese 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» (*DLE: s.v. zombi*).

Ya hemos visto, hablando de la interacción en las metáforas *cotidianas*, una forma *por aposición* de naturaleza *poética*, al integrarse esta 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).

Algo muy particular de Sarrión es que construye metáforas *poéticas* (de naturaleza verbal o adjetival, las más de las veces) subvirtiendo las *cotidianas*. Estamos ante tropos fundamentados en un conocimiento subjetivo, porque el autor, gracias a su capacidad de abstracción, al transgredir los tropos cotidianos (y las convenciones conceptualizadas en estos), enuncia o propone una realidad existente en su magín, que, eso sí, puede concordar con la de la tradición poética.

Esta subversión metafórica forma parte de la *ironía metagenérica*, «una estrategia discursiva que se caracteriza por transformar un material de partida previo mediante la inversión de sus principales rasgos» (Bagué Quílez & Rodríguez Rosique 2013: 298). En efecto, Martínez Sarrión juega con la tradición, derribando e invirtiendo convenciones o, mejor dicho, creando sobre las ruinas de patrones anteriores.

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 solo 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 & 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*»<sup>5</sup>. Sirva como ejemplo el poema «Variación sobre un tema de Calímaco», 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*<sup>6</sup> *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 fotóforo,  
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.

Desde luego, 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 aquellos que la sociedad tiene por *malos*:

<sup>5</sup> La naturaleza de esta metáfora es *estructural*.

<sup>6</sup> La tercera acepción que el *DLE* (*s. v.*) da de *agolpar* subraya, en los ejemplos, las connotaciones negativas de la palabra: «Dicho de ciertas cosas, como penas, lágrimas, etc.: Venir juntas y de golpe».

esto era una vez un niño bueno  
y educado  
que quitaba los juguetes  
a los niños malos (Martínez Sarrión 2010: 35).

Reparemos ahora en algún ejemplo de metáforas *in absentia* sarrionianas. Comencemos por el micropoema «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).

En el poema solo está expresado el plano imaginado (*campo*), como corresponde a la formulación metafórica *in absentia*. 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 *vallan*. El breve poema demuestra que no existe una sustitución semántica; toda la primera estrofa alude a la reclusión que luego, en el cierre, se expresa por vía de la metáfora.

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).

*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 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*) la marca el verbo; así, el poema —posible elemento metaforizado— se *saca* (a la superficie).

## 5. EL VALOR COGNITIVO DE LA METÁFORA DE MARTÍNEZ SARRIÓN

En tanto que establecen una «relación de semejanza» (Jakobson 1980: 133) entre dos elementos, las metáforas son eficaces vehículos para transmitir ideas. Es más, nos permiten entender un concepto en términos de otro, lo que equivale a decir que presentan valores

cognitivos. Aristóteles (2012: 272), bien madrugador, resaltó esa enseñanza que deriva de la similitud: «cuando el poeta llama a la vejez “rastrajo” produce en nosotros un aprendizaje y el conocimiento a través de una clase, pues ambas cosas implican que algo se ha marchitado».

### 5.1. Metáfora cotidiana

Las metáforas *cotidianas* potencian la fuerza expresiva de un discurso y le dan sentido al mismo (Dueñas 2014: 101). 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.

En la lírica de Sarrión, el valor cognitivo de toda metáfora *cotidiana* se percibe con nitidez: nos da una enseñanza de la realidad, ayudándonos a entender esta del modo socialmente hegemónico. No olvidemos que, como demostraron los lingüistas cognitivos Lakoff & Johnson (2009: 39), 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), por medio de una metáfora verbal, dice «no *malgastes* el tiempo en los zurcidos» —variación del tema «EL TIEMPO ES DINERO» (Lakoff & Johnson 2009: 44)—, da cuenta del gran valor que en Occidente tienen las horas, y, obviamente, concuerda con esa convención. Recordemos lo que decían Lakoff y Johnson (*ibid.*) 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.

Cabe recordar que Martínez Sarrión, con frecuencia, reviste las metáforas *cotidianas* de ambigüedad. 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 (Acebo Bello 2018: 259-80). 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.

### 5.2. Metáfora poética

Aunque las metáforas *poéticas* transmiten, en la poesía del autor de *Cordura*, la belleza estética propia del lenguaje lírico, nunca funcionan como un mero adorno. Se fundamentan en la tradición lírica o derivan únicamente de la imaginación del autor, las metáforas poéticas sarrionianas transmiten también una enseñanza, porque, al poner en relación dos campos semánticos, lo abstracto se hace visual. Sirva como ejemplo el citado verso «La espuma era un *festón* fosforescente / contra la noche que se aproximaba» (Martínez Sarrión 1986: 18). Ahí el autor descubre semejanzas entre dos elementos —*a priori* tan distintos: *espuma* y *festón*—, amplificando así la imaginación y la percepción del lector. Esta relación nos permite entender un concepto en términos de otro muy distinto. Las metáforas poéticas de Martínez Sarrión —al

igual que sus alegorías o sinestesias— merecen ser revividas en un arrastre sensorial que troca nuestra percepción de las cosas. Y prueban lo que [Lakoff & Johnson \(2009: 181\)](#) decían de la citada modalidad metafórica: «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».

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 ambiguo. Todas esas metáforas incitan a que el lector contemple varios significados ([Acebo Bello 2018: 259-80](#)). Si bien en estos casos está expresada de forma radical, la pluralidad semántica es inherente al género poético ([Jakobson 1981: 382-3](#)).

Cabe reparar en las metáforas *cotidianas* subvertidas en la obra de Martínez Sarrión, que son verdaderamente ricas, pues transmiten enseñanzas no solo a través de la pura 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<sup>7</sup>—. Cuando Martínez Sarrión subvierte las metáforas cotidianas, transgrede también las convenciones sociales y culturales en las que se asientan dichos tropos. Así, [Díaz de Castro & Del Olmo Iturriarte \(1995: 157\)](#), 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 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 Octavio 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: 392-3](#))

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

<sup>7</sup> Shklovski (1917) explicaba que el fin del arte es romper la habitual percepción automatizada de un objeto, provocando así su «visión» mediante una presentación anómala.

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 vanguardistas, no solo al autor de *Teatro de operaciones*). 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 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 transgresión social. Ciertamente, en su etapa de madurez, con frecuencia alejado de la dicción vanguardista, Sarrión siguió desmontando en su poesía muchas convenciones y lugares comunes, puesto que el albaceteño no dejó de creer en la potencia de la imaginación y en la rebeldía.

## 6. CONCLUSIONES

En las metáforas *cotidianas* y *poéticas* de la lírica de Antonio Martínez Sarrión, se cumple plenamente la máxima de la teoría de la interacción, puesto que la mencionada figura retórica no consiste en el reemplazo de una palabra por otra.

En la poesía sarrioniana, podemos ver que entre los planos real e irreal de la metáfora se producen relaciones mediante los adjetivos, las preposiciones, las aposiciones, los nexos comparativos y los verbos. Esas marcas de interacción demuestran precisamente que una paráfrasis literal no podría sustituir a una metáfora sin que se produjese una pérdida de significado (Black 1966: 55-6).

La metáfora de Martínez Sarrión presenta un importante valor cognitivo; al establecer semejanzas entre dos campos semánticos, permite entender un concepto en términos de otro, con lo que el poeta consigue el cometido de convertir en visual lo abstracto.

En el caso de las metáforas *cotidianas*, la enseñanza proviene de las convenciones sociales culturales; por tanto, nos ayuda a entender la realidad del modo institucionalizado, socialmente hegemónico.

Cabe resaltar que en las metáforas *poéticas* de Martínez Sarrión la cognición puede llegar también no solo 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 con respecto a las metáforas *cotidianas* subvertidas, producto de la *ironía metagenérica*. Cuando Martínez Sarrión expresa que lo emocional es *arriba* —en vez de *abajo*—, no solo organiza un concepto con relación a otro; subvierte las convenciones sociales reflejadas en nuestra lengua. Esta enseñanza dimana de la originalidad y de la rebeldía ideológica del autor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEBO BELLO, H. (2018): "La ambigüedad en la metáfora de Antonio Martínez Sarrión". *Moenia* 24, 253-81. <https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/5175>
- ARISTÓTELES (2012): *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis L. (2013): "La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente". *Bulletin of Hispanic Studies* 90/3, 295-309.
- BLACK, M. (1962): *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos.
- BUSTOS GUADAÑO, E. DE (2006): "Pragmática y metáfora". *Signa* 3, 58-76. [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)
- CASTELLET, J. M. (2010): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- DEMETRIO & LONGINO (2008): *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. & A. DEL OLMO ITURRARTE (1995): "Antonio Martínez Sarrión en la crisis de la Vanguardia: *Teatro de operaciones y pautas para conjurados*". En F. López Criado (ed.): *Voces de vanguardia*. A Coruña: Universidade da Coruña, 145-75.
- DÍAZ, H. (2006): "La perspectiva cognitivista". En M. Di Stefano (coord.): *Metáforas en movimiento*. Buenos Aires: Biblos, 41-60.
- DLE = Real Academia de la Lengua Española & Asociación de Academias de la Lengua Española: *Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario*. <http://www.rae.es/rae.html>
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1985): *Introducción al comentario de textos*. Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- DUEÑAS, A. (2014): *Retórica y creación*. Madrid: Fragua.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (1993): *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- GRUPO  $\mu$  (1987): *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- JAKOBSON, R. (1980): "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos". En R. Jakobson & M. Halle: *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso / Pluma Ltda, 99-143.
- JAKOBSON, R. (1981): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- 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. Madrid: Fundación Juan March, 33-8.

- LÁZARO CARRETER, F. (1984): *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos.
- 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: 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. (2010): *Muecas del tiempo oscuro y Teatro de operaciones*. Madrid: Bartleby.
- MORENO LARA, M. Á. (2005): *La metáfora conceptual y el lenguaje político periodístico: Configuración, interacciones y niveles de descripción*. Tesis doctoral. Universidad de La Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/download/tesis/114.pdf>
- NIETZSCHE, F. (1873): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. <http://www.lacavernadepiaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf>
- PAZ, O. (1999): *Obras completas, I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- 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/Prodhufi.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (2003): "Introducción". En A. Martínez Sarrión: *Última fe*. Madrid: Cátedra, 13-120.
- SHKLOVSKI, V. (1917) "El arte como artificio". En Z. Todorov: *Teoría de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1965. <http://www.catedramelon.com.ar/wp-content/uploads/2013/08/El-Arte-como-Artificio.pdf>.
- SIMON SCHUMACHER, L. (1987): "El principio omnipresente de la metáfora". *Archivum* 37-38, 329-39. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/27097>
- VEGA RODRÍGUEZ, Margarita (1999): "Metáforas de interacción en Aristóteles". *Espéculo* 11. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/met\\_ari.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/met_ari.html)