

La metáfora como elemento estructurador de los poemas de Antonio Martínez Sarrión

Metaphor as a structuring element of the poems of Antonio Martínez Sarrión

Héctor Acebo Bello^{1,a} 

¹ Universidad Privada del Valle, Bolivia

 aacebobello@yahoo.es

Recibido: 04/Marzo/2024; Aceptado: 21/Abril/2024

Resumen

En la lírica de Antonio Martínez Sarrión —exponente de la neovanguardista generación de los Novísimos— la metáfora no solo transmite ideas de una forma precisa y estética, sino que también funciona como un medio para estructurar el poema. En ese sentido, el autor albaceteño utiliza los diferentes modos de desarrollo metafórico caracterizados por Vicente Cabrera: la *singularidad metafórica* (los diferentes juegos lingüísticos están al servicio de una idea expresada en una conceptualización), la *pluralidad metafórica* (se yuxtaponen las metáforas), la *metaforización de metáforas* (los conceptos se superponen, naciendo así metáforas dobles) y la *revitalización de metáforas* (a una metáfora gastada se le inyecta un elemento de sorpresa, con lo que conviven, en la mente del lector, el significado actual y el antiguo).

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

Abstract

In the lyrics of Antonio Martínez Sarrión — an exponent of the neo-avant-garde generation of the Novísimos — the metaphor not only transmits ideas in a precise and aesthetic way, but also functions as a means to structure the poem. In this sense, the author from Albacete uses the different modes of metaphorical development characterized by Vicente Cabrera: the *metaphorical singularity* (the different linguistic games are at the service of an idea expressed in a conceptualization), the *metaphorical plurality* (metaphors are juxtaposed), the *metaphorization of metaphors* (the concepts overlap, thus creating double metaphors) and the *revitalization of metaphors* (an element of surprise is injected into a worn-out metaphor, with which they coexist, in the mind of the reader, the current and the old meaning).

Keywords: Antonio Martínez Sarrión; metaphor; poetry; message; literature.

1. LA METÁFORA

La metáfora es una figura retórica o tropo que establece una «relación de semejanza» (Jakobson 1980: 133) entre dos términos, uno real y otro irreal. En consecuencia, la esencia de este procedimiento es la conceptualización (Lakoff & Johnson 2009: 41). El símil o comparación sería una metáfora a la que se le ha incluido el vocablo *cual* o *como* (Aristóteles 2012: 284).

Según la escuela de la lingüística *cognitiva*, existen dos tipos de metáforas: las *cotidianas* y las *imaginativas o creativas*. Las metáforas *cotidianas* son aquellas que utilizamos habitualmente en nuestras conversaciones, pues tienen un fin referencial (Lakoff & Johnson 2009: 39). Muchas de esas expresiones figuradas cotidianas son variaciones de un *tema* o *topos* (Bustos Guadaño 2006).

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

- a) *Orientacionales*: le confieren una orientación espacial al elemento real (Lakoff & Johnson 2009: 50). Un ejemplo es el *topos* «LO RACIONAL ES ARRIBA¹; LO EMOCIONAL ES ABAJO» (2009: 54).
- b) *Ontológicas*: conceptualizan un fenómeno —actividades, emociones, ideas, acontecimientos— en una *entidad*, una *sustancia*, un *recipiente* y una *persona* (2009: 63-72). Aquí entraría, por consiguiente, la personificación.
- c) *Estructurales*: son aquellas en las que los campos semánticos aparecen estructurados en términos de otros muy perfilados (2009: 101). Verbigracia: «EL TIEMPO ES DINERO» (2009: 44).

Las metáforas «imaginativas y creativas» (Lakoff & Johnson 2009: 181), también denominadas «poéticas» (Bustos Guadaño 2006), trascienden las convenciones socioculturales, obedeciendo a la imaginación del escritor o del hablante (Lakoff & Johnson *loc. cit.*). Un ejemplo: «Las ventanas son **tigres**».

La metáfora *poética* tiene dos funciones: expresar de forma justa una abstracción (Cabrera 1975: 76) y servir de medio «de estructura y construcción del poema, del poema concebido como una perfecta construcción arquitectónica» (1975: 31).

Para conseguir el segundo fin, los poetas utilizan varios modos de desarrollo metafórico:

- *Singularidad metafórica*: los diferentes juegos lingüísticos sirven a una idea principal expresada mediante una conceptualización (Cabrera 1975: 77).
- *Pluralidad metafórica*: las metáforas se yuxtaponen en un mismo texto (1975: 116).
- *Metaforización de metáforas*: son metáforas dobles, fruto de la superposición de conceptos. Wheelwright (1962) le había llamado «epífora cerrada» a este procedimiento (1975: 26), cuyo resultado es una compleja estructura «constituida por varios niveles de expresión que refuerzan y ensanchan el original significado que es el tema general del poema» (1975: 217).
- *Revitalización de metáforas*: consiste en inyectar sorpresa a una metáfora gastada, con lo que se mantienen, en la mente del lector, el significado antiguo y el nuevo (1975: 111).

¹ A partir de ahora emplearé la negrita para subrayar los planos irreales de las metáforas.

Todos esos modos técnicos metafóricos «son en sí metáforas que representan una abstracción respectiva, la del poema en general» (Cabrera 1975: 216).

De acuerdo con Jakobson (1981b: 123), la poesía no puede reducirse a un sistema de metáforas —tampoco a un conjunto de estrofas—, pues una figura retórica no es un fin en sí mismo; existe una interdependencia entre todos los aspectos que conforman el fenómeno lírico. No obstante, como también subrayó el formalista eslavo, en la poesía la similitud se sobrepone a la contigüidad; así pues, el principio de equivalencia se aplica en la correspondiente secuencia (Jakobson 1981a: 360-1). Eso da una idea de la importancia que tiene en la construcción y la estructuración del poema la metáfora, que sirve para ver semejanzas entre las cosas.

2. ANTONIO MARTINEZ SARRIÓN

El poeta Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939 – Madrid, 2021) fue incluido por el crítico Castellet (2010) en la influyente antología *Nueve novísimos poetas españoles*, publicada en 1970. Ese florilegio dio nombre a una generación, la de los Novísimos, que se opuso a la estética socialrealista, imperante hasta entonces en la poesía española. Martínez Sarrión y Vázquez Montalbán encarnan la línea subversiva del grupo, la que más cuestiona la cultura (Díaz de Castro & Del Olmo Iturriarte 1995: 147). Además de la lírica, el autor albaceteño cultivó el memorialismo, el dietarismo, el ensayismo y el articulismo.

Prieto de Paula (2003: 41) dividió en dos etapas la lírica de Martínez Sarrión, basándose en la actitud del creador ante el discurso. En el primer periodo —el neovanguardista— existe un hermetismo notable, favorecido por las referencias culturalistas y el irracionalismo, rasgos que Castellet (2010: 41-3) señaló como característicos de la promoción de los Novísimos. *Teatro de operaciones* (1967) o *Pautas para conjurados* (1970) son libros muy representativos de esta etapa juvenil, donde se evidencia una gran autonomía de la palabra poética.

El punto de inflexión en la lírica de Martínez Sarrión se produce a partir de la publicación del libro homónimo incluido en *El centro inaccesible* (1981), recopilación de la que hasta ese momento era su obra completa. Desde entonces, la palabra sarrioniana adquiere un carácter más heterónimo, al ceder parte de su protagonismo a las experiencias del sujeto poemático (Prieto de Paula 2003: 41). *Horizonte desde la rada* (1983) o *Poeta en Diwan* (2004) reflejan esa transitividad discursiva inherente a la etapa de madurez.

Como indicó Prieto de Paula (2003: 20) en consonancia con Gea (1994: 30), la identidad estética de Martínez Sarrión nace como consecuencia de un maridaje entre modernidad y tradición, entre hermetismo y realidad extrapoética. Sucede que uno de esos polos aparece con mayor o menor intensidad según las etapas del autor; su producción de madurez no está exenta de densidad semántica, del mismo modo que en su poesía novísima ya se filtraban el coloquialismo y las referencias a la infancia (Acebo Bello 2018a: 106-25).

3. PROCEDIMIENTOS DE ESTRUCTURACIÓN METAFÓRICA EN LA POESÍA DE ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN

En el presente apartado trataremos de demostrar que la metáfora —*cotidiana y poética*— es uno de los principales basamentos de la construcción lírica de Martínez Sarrión. Los modos de desarrollo metafórico caracterizados por Cabrera (*singularidad metafórica, pluralidad metafórica, metaforización de metáforas y revitalización de metáforas*) son visibles en la lírica del manchego. Como se ha dicho, Cabrera aplicaba esos procedimientos a las metáforas

poéticas. No obstante, como veremos en el desarrollo de este artículo, esos modos técnicos son también apreciables en las metáforas *cotidianas* que estructuran un poema, con la salvedad de la *revitalización metafórica*, propia de la metáfora *poética*. En este caso, el poeta amplía la proyección entre el término real y el imaginado (Bustos Guadaño 2006). Por tanto, aunque parta de las convenciones, reviste de subjetividad la nueva enunciación. Y es que, parafraseando a Lázaro Carreter (1982: 37), el creador demuestra su conocimiento y sentimiento individual del lenguaje.

3.1. Singularidad metafórica

El siguiente poema, «*Denostatio retoricae*», está incluido en *El centro inaccesible*, y pivota sobre una única metáfora expresada a través de diferentes variaciones:

La reflexión está **servida: cortan**
 un silogismo en largas, frías lonchas,
trinchan en flor el tierno anacoluto,
sirven con bechamel los encabalgamientos
 y tras el postre, **mousse de** metonimias,
humean en las tazas las sindéresis
 y un eructo de hartazgo es de rigor.
 (Martínez Sarrión 1981: 222).

El título del texto se podría traducir como «Denuesto de la retórica». Se trata de un metapoema (Prieto de Paula 2003: 86) a través del cual Martínez Sarrión lleva a cabo «un ataque por vía irónica de la hipertrofia retórica» (Prieto de Paula 2003: 37). En efecto, «*Denostatio retoricae*» alude al marchamo peyorativo del vocablo *retórica*, que el *DLE* contempla en la tercera acepción que da al término: «despect. Uso impropio o intempestivo de este arte». En palabras de Amparo Amorós,

En el terreno literario la retórica designa una serie de recursos y procedimientos expresivos y en ese sentido cada época, generación o grupo, parece acuñar una retórica que le es propia. Pero el término ha adquirido por el desgaste un matiz peyorativo y se llama retórico a lo ampuloso, lo hueco, lo que no es funcional en un texto: a lo que no significa y, en consecuencia, sobra. De este uso peyorativo sería sabroso testimonio un poema de Antonio Martínez Sarrión Titulado (*sic*) «*Denostatio Retoricae*» [...] (Amorós Moltó 1982: 26).

Tenemos un ejemplo de poema estructurado en gran medida por el modo de desarrollo metafórico que Cabrera denominó *singularidad*. Un único *topos* de corte *estructural*, «LAS IDEAS SON **COMIDA**» (Lakoff & Johnson 2009: 85), sirve para desarrollar la crítica a los excesos cometidos, mediante la retórica, por ciertos autores. Unos excesos que les conducen a la superfluidad. En sentido figurado, los retóricos del poema serían, pues, cocineros que se dedican a preparar platos demasiado artificiosos o decorativos, con el afán de exhibirse. En «*Denostatio retoricae*», el primer verso («La reflexión está **servida** [...]»), una metáfora adjetival expresa la variación —en tono irónico— del citado *tema* de cariz *estructural*. Posteriormente, en el desarrollo del texto, el autor despliega más variaciones del mismo *topos*, referidas al uso que hacen de las palabras los retóricos protagonistas: el silogismo **cortado** en lonchas (versos 2 y 3), las cuales producen en nosotros frialdad², como sucede siempre que tocamos los embutidos recién comprados en una tienda de ultramarinos; el anacoluto **trinchado** en forma de flor (verso 3); los encabalgamientos **servidos** con salsa bechamel

² Frío aquí se adecuaría a la quinta acepción que le da al término el *DLE*: «Sin gracia, espíritu ni agudeza».

(verso 4), como si fueran huevos rellenos, macarrones o croquetas; las claras de huevo (**mousse**), que dan consistencia a otro **alimento**, la metonimia (verso 5); y las sindéresis **humeantes** en las tazas (verso 6), como el café. El poema culmina con un final integrante y expresivo (verso 7), en el que los creadores, llenos de retórica, **eructan**.

La brillante utilización de la metáfora gastronómica le serviría a Martínez Sarrión para combatir la poesía más vacua. Y es que, durante el texto, el autor expresa, sarcásticamente, que los protagonistas del poema solo valoran la decoración, quedando en un segundo plano la reflexión (ahí estaría la referencia al silogismo) y los sentimientos (la crítica a la frialdad).

El poema «Variaciones sobre “Hastío” de Ibn Al-Mu’tazz (siglo x d.C.)», perteneciente al libro de madurez *Poeta en Diwan*, está estructurado gracias a la *singularidad metafórica* de naturaleza *poética*:

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)

El verso final sintetiza la idea principal del texto: el protagonista, hastiado, decide despedirse del bullicio; la metáfora poética «vallar el **campo**» puede aludir a la clausura de la sociabilidad, de los lazos de afecto (amor, amistad), de la vida nocturna... Se podría pensar, al primer golpe de vista o de escucha, que *vallar el campo* es una reelaboración de la expresión metafórica cotidiana «poner **puertas** al campo», pero el valor semántico de dicha expresión —«para dar a entender la imposibilidad de poner límites a lo que no los admite», según el *DLE*— no se acomoda a la clausura que sugiere la metáfora sarrioniana.

Estilísticamente, merece la pena destacar el uso del asíndeton en el verso 2, un recurso que da energía expresiva a la idea de la reclusión.

3.2. Pluralidad metafórica y metaforización de metáforas

Veamos ahora un poema edificado a partir de la *pluralidad metafórica* de corte *cotidiano*. El texto, espigado también de *Poeta en Diwan*, se titula «Cordialidades»:

Escasos los momentos
(y cortos) **en** que la felicidad
del amor es posible
en su más **alto** grado de fulgor.
Nunca, no dejes nunca,
sin embargo,
la **ribera del** claro corazón,
cuando **la de** la vida
pinte fría y **extraviada**.
(Martínez Sarrión 2004: 159).

He aquí otra poesía de Sarrión en la que juega un papel importante la función conativa, debido a su indudable tono exhortativo. La frase inicial, que da forma a los cuatro primeros versos, se vertebra en dos *temas*: «EL TIEMPO ES UN **RECIPIENTE**» (Díaz 2006: 48), de carácter *estructural*, y «FELIZ ES **ARRIBA**; TRISTE ES **ABAJO**» (Lakoff & Johnson 2009: 51), cuya naturaleza es *orientacional*. Así pues, el protagonista poemático alude, respectivamente,

a momentos **en** los que la felicidad amorosa se desarrolla progresivamente y al «más **alto** grado de fulgor» de la mentada felicidad. Los versos 5-8 encierran la *metaforización* de una metáfora. Así, por un lado, el amor es conceptualizado como un **corazón**. Por otro lado, al referirse a «la **ribera del** claro corazón», el poeta albaceteño elabora una expresión del siguiente *topos* de carácter *estructural*: «EL AMOR ES UN **VIAJE**» (Lakoff & Johnson 2009: 83).

Pasemos a la última metáfora del poema. Enunciada de forma elíptica en los últimos tres versos (7-9), enlaza sintácticamente con la comentada *metaforización* metafórica. El creador alude a la **ribera** de la vida, que se muestra **extraviada**, o sea, poco transitada; tenemos aquí, por ende, una variación de otra *familia* de naturaleza *estructural*, vida = **río** (Díaz 2006: 47).

Las metáforas *cotidianas* expresan el mensaje principal del poema: la felicidad amorosa (su cénit) tiene un carácter efímero, pero es necesario buscarla, sobre todo en los momentos de soledad. Destaquemos que la metáfora y el ritmo establecen una perfecta relación de interdependencia, y entran de forma natural en contacto con otros recursos. Así, la elipsis proporciona agilidad al poema y evita el tener que repetir el término figurado «**ribera**», mientras que la repetición («nunca») pone el énfasis necesario en la recomendación que el sujeto poético proporciona al lector por vía de la citada metáfora fluvial.

Dentro de la obra juvenil *Una tromba mortal para los balleneros*, el poema «Río salvaje» constituye un ejemplo de poema cimentado sobre la *pluralidad metafórica* de corte *poético*:

Es para fascinarse
con la **serosidad**
de la saliva

Para seguir el curso
hasta las **fuentes bautismales**
de la saliva

Para inmersión y abandono de lacras
en los **miasmas sulfúricos**
de la saliva

Y al cabo y con los años
dar al fin en la **mar** (que es el **morir**)
de la saliva
(Martínez Sarrión 1981: 166).

Trataremos de explicar la estructura metafórica de este poema, el cual Prieto de Paula (2003: 80) definió como «[...] de andadura breve y sentenciosidad irónica». En la primera estrofa del texto, nos topamos con una metáfora muy polivalente. Sabemos que el plano real del tropo es *saliva*, pero el irreal es ambiguo. Esto es así porque la palabra **serosidad**, según el *DLE*, tiene dos acepciones: (1) «Líquido que ciertas membranas del organismo segregan en estado normal, y cuya acumulación patológica constituye las hidropesías» y (2) «Líquido que se acumula en las ampollas formadas por lesiones en la epidermis». Por tanto, en la metáfora sarrioniana, la saliva puede estar conceptualizada en una **membrana**, porque esta última segrega a aquella, y en una **ampolla**, pues la propia saliva se encontraría acumulada en ella.

Pasemos a la segunda estrofa de la poesía. Podría considerarse que la saliva es identificada con los **baptisterios**, en tanto que contiene las aguas bautismales. Además, la preposición también podría indicar que la saliva aparece metaforizada en las **fuentes bautismales**.

Adentrémonos en la tercera estrofa. Martínez Sarrión expresa que la saliva contiene miasmas, con lo que aquella podría estar conceptualizada en **agua estancada**, un **cuerpo**

enfermo o una **materia corrupta**. Señalemos que cualquiera de estas tres posibilidades está trufada de connotaciones negativas.

Finalmente, en la cuarta estrofa del poema, asistimos a un ejemplo de lo que Cabrera denominó *metaforización de metáforas*. Martínez Sarrión relaciona la saliva con un **mar** o un **océano** (este contendría al aludido mar), y cualquiera de esos posibles conceptos está metaforizado, a su vez, en un acto: **morir**. Efectivamente, el segundo tropo surge tras la intertextualización de los emblemáticos versos de Manrique (2015: 48): «[...] la mar, / qu'es el **morir**», que reflejan un *tema* de cariz *estructural*: el tiempo concebido como un **río** que fluye (Díaz 2006: 47).

Estamos, pues, ante un poema articulado sobre varias metáforas. Como dijera Cabrera (1975: 116), en la estructura conformada por este modo de desarrollo —la *pluralidad metafórica*—, cada una de las metáforas es tanto un auxiliar expresivo como un elemento que enriquece el significado y trascendencia del texto poético. Así sucede en el comentado poema de Martínez Sarrión; el hecho de que la mayor parte de las metáforas —todas las desarrolladas desde la *pluralidad*— tengan en común el plano real (la saliva) demuestra a las claras su carácter subsidiario. La saliva, en definitiva, está conceptualizada en diversos elementos de la realidad. Incluso aparece relacionada con un elemento del conocimiento médico (el **miasma**). La *metaforización* de la sarrioniana metáfora saliva = **mar** (u **océano**), al reforzar el plano irreal de la misma, halla un nivel más de expresión que amplifica la pluralidad semántica, parafraseando a Cabrera (1975: 217).

En la estructura del poema, resulta crucial la interrelación entre la epífora y la metáfora: «de la saliva». El primer recurso le da continuidad al término metaforizado acentúa el ritmo del poema, lo cual se traduce en belleza expresiva. Lo propio puede decirse del uso de la anáfora («para»). Esa combinación de tropos y figuras de dicción pone de manifiesto la estructura paralelística del género poético (Jakobson 1981a: 360-1).

Veamos ahora un *collage*, «Arañas», que forma parte de una obra de madurez, *Horizonte desde la rada*. En ese poema, la *metaforización poética* también funciona como procedimiento subsidiario de la *pluralidad metafórica*:

Este cansancio de tardes
volcadas como **tintero**.

Este ponerse de codos
y maldecir la ciudad.

Este descender las brumas
del **muñón de** la memoria.

Y este gran cielo **impertérrito**
que **te despedazará**.
(Martínez Sarrión 1997: 37).

En la primera estrofa, mediante un símil de cariz *poético*, las tardes están conceptualizadas en un **tintero**. En la tercera estrofa, vemos un ejemplo de *metaforización de metáforas*, cuya naturaleza aquí también es *poética*: la memoria se concibe como un **cuerpo** o un **cañón** (el muñón podría pertenecer a ambos), y estos posibles elementos irreales están estructurados a su vez en las **brumas**. La última estrofa descansa sobre una prosopopeya: el cielo es metaforizado en una **persona**, mostrándose **impertérrito** —matiz racional— mientras hace pedazos, cual sanguinario, a otro hombre. En puridad, «Arañas» está compuesto por cuatro estrofas, tres de las cuales contienen metáforas (dos *poéticas* y una *cotidiana*) como

bases; se encauzan por el procedimiento conocido como *pluralidad metafórica* y, en menor medida, por la metaforización de metáforas. A través de cada una de esas estrofas, Martínez Sarrión expresa ideas varias que dinamitan el discurso lógico. El poema en sí es un repertorio de estampas cotidianas con connotaciones negativas. Merece la pena destacar que las anáforas (*este*) interactúan perfectamente con las metáforas, haciendo más atractivos, más rítmicos, los mensajes.

No cabe duda de que la metáfora, en la producción sarrioniana, refuerza la ambigüedad; muchos de sus poemas se abren a varias direcciones semánticas (Acebo Bello 2018b: 6-11), especialmente cuando se estructuran a partir de la *pluralidad metafórica* y la *metaforización de metáforas*.

3.3. Revitalización de metáforas

En la lírica de Martínez Sarrión también percibimos la *revitalización de metáforas* muertas por el uso excesivo, si bien es cierto que procedimiento no suele ser el más empleado por el autor para estructurar sus poemas. De acuerdo con Cabrera (1975: 211), la *revitalización de metáforas* cliché tiene como fin importantísimo sorprender al lector. Tengamos presente que el albaceteño pertenece a la generación de los Novísimos, la cual conectó con el estilo vanguardista de los poetas del 27 (Aleixandre, Salinas, Guillén, Cernuda, etcétera). Y, efectivamente, en las vanguardias juegan una baza fundamental la experimentación y la búsqueda de la originalidad (Paz 1999: 524).

En la tradición poética, es habitual concebir el amor en forma de **religión**; en esos casos, la persona amada suele presentarse como una **divinidad**. Es representativo este cuarteto de Góngora:

Al tramontar del sol, la **ninfa** mía,
de flores despojando el verde llano,
cuantas troncaba la hermosa mano,
tantas el blanco pie crecer hacía.
(Góngora 2002: 65).

Pues bien, ahondemos en el siguiente poema de Martínez Sarrión, titulado significativamente «**Divinidad** pequeña»:

¿Qué esperas, amoroso, tú de mí,
sino que balbucee, que procure atraerme
tu atención que se inicia?
Después vendrán borrascas,
desgastes que los años acarrearán,
espinas enconadas, pero ahora
con tus ojos confirmas mi estatura de hombre
y es hermoso **sentirse dios** por un corto instante.
(Martínez Sarrión 1997: 36).

El poema pertenece a la etapa de madurez (no a la puramente *novísima* o experimental) de Martínez Sarrión, pero el albaceteño jamás ha renegado de la potencia imaginativa. En el texto, el sujeto lírico expresa los sentimientos intensos que le suscita el destinatario. En ese sentido, Gea (1994: 54) indica que en el origen de «Divinidad pequeña» y de «Pacto» —otro poema perteneciente al mismo libro, *Horizonte desde la rada*— se encuentra la circunstancia del nacimiento de un hijo. Martínez Sarrión, en los versos 7 y 8, establece una semejanza entre

el amante y un **dios** (algo no frecuente en la tradición lírica), revitalizando así una metáfora muerta por su excesivo uso (amada = **divinidad**). La nueva expresión metafórica parece convivir con la expresión metafórica muerta no solo en la imaginación del lector —que siente cómo ha sido renovado un tópico poético—, sino en la dimensión semántica del propio poema: el amante adquiere la gracia de la divinidad debido a que es contemplado por el amado («con tus ojos confirmas mi estatura de hombre / y es hermoso **sentirse dios** por un corto instante»), con lo que podemos deducir, por concatenación, que este último ser es también un dios, dado el poder extraterrenal que posee: divinizar —solo de forma transitoria, eso sí— a una persona. El título, «**Divinidad** pequeña», sintetiza magníficamente la idea principal del texto, y puede dirigirse a los dos polos semánticos comentados: el amante y el amado. Una vez más, constatamos que la ambigüedad es consustancial a la lírica de Martínez Sarrión.

Del encuentro entre la nueva metáfora y la metáfora gastada nace en el lector la sorpresa de la que hablaba Cabrera. Pero, como añadió el ensayista ecuatoriano refiriéndose a la revitalización ejecutada por Guillén, esta práctica «se encauza hacia una mayor y justa expresividad poética» (Cabrera 1975: 203). Así acontece también en el caso de Sarrión; la metáfora amante = **divinidad** es, desde un punto de vista expresivo, verdaderamente potente.

Antes de pasar a otro texto, señalemos la productiva convivencia entre la metáfora y otros recursos, algo crucial en un texto conformado únicamente por dos oraciones. El asíndeton (versos 4-6) imprime energía al mensaje expresado, al igual que la clásica repetición («que», verso 2).

Veamos ahora uno de los poemas más emblemáticos del literato manchego, «el cine de los sábados», extraído de su ópera prima, *Teatro de operaciones*:

maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con su mamá que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
ivonne de carlo baila en scherezade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marylin
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como **faros**
(Martínez Sarrión 2010: 22).

El verso final concentra el tema principal del poema: el asombro que, por medio de la expresión sensorial, producía el séptimo arte en el emisor cuando este era un muchacho. Esa concentración temática está manifestada a través de la revitalización de una metáfora cliché poética, «Tus ojos son dos **luceros**». Al conceptualizar los ojos en **faros** (y no en **luceros**, algo previsible), Martínez Sarrión revitaliza un lugar común en la lírica cuya expresividad se había desinflado. El cambio afecta más a la forma —al mensaje que llama la atención sobre sí mismo— que al significado. Esto es así porque **luceros** y **faros**, en esas metáforas que comparten idéntico plano real (*ojos*), aluden al brillo que desprende dicho órgano, connotando la beldad. Claro que en el caso de los luceros esa metáfora se aplica a un destinatario, mientras que Sarrión utiliza el tropo de los faros refiriéndose a su cinéfilo emisor. El lírico albaceteño, al sustituir un elemento desgastado por otro de menor uso, provoca sorpresa en el lector, lo cual redundará en la expresividad lírica. Ambas metáforas —la gastada y la nueva— conviven en el magín del lector, debido a los elementos reales que comparten, así como a las similitudes que presentan los correspondientes elementos evocados. Cabe

añadir, además, que el plano *faros* presenta una pátina terrenal (las connotaciones urbanas y marítimas), frente al cariz cósmico del tópico poético.

Además del tropo principal ojos = *faros*, «el cine de los sábados» contiene otra metáfora: la memoria (verso 9) se expresa en términos de la *vertiente de un mar*, a la que llegarían los ríos referidos por Martínez Sarrión. Existe ahí otra posible lectura: *memoria* estructura conceptualmente a ríos.

Es reseñable la relación de interdependencia establecida entre la metáfora y la elipsis. Esta última figura está presente en todo el poema, pues Sarrión prescinde de muchos artículos; ya en el comienzo se refiere a «maravillas del cine [...]» y a «[...] galerías / de luz parpadeante [...]». El uso de la elipsis agiliza el texto, contribuyendo, junto a la desarticulación tipográfica —carencia de signos de puntuación y de mayúsculas—, a darle ese carácter cinético que casa tan bien con la temática cinematográfica tratada.

4. IDENTIDAD ESTÉTICA DE MARTÍNEZ SARRIÓN EN LA DINÁMICA DE LA METÁFORA Y EL POEMA

Recordemos que la identidad estética de Martínez Sarrión nace como consecuencia de la síntesis entre modernidad y tradición (Prieto de Paula 2003: 20). Uno de esos tonos aparece con mayor o menor fuerza según las etapas del escritor manchego. Por supuesto, aunque no abundan tanto como en las obras juveniles del autor albaceteño, en su producción de madurez sigue habiendo poemas de tono vanguardista —ejemplo: «Arañas»—, del mismo modo que en algunas composiciones sarrionianas de la primera hora —verbigracia: «el cine de los sábados»— tiene considerable presencia el referente extrapoético. No obstante, la función poética del lenguaje no se diluye nunca, porque la lírica de Sarrión, sea más o menos permeable al exterior, presenta valores estéticos, expresivos, estando sometida al mandato rítmico. El estilo prevalece sobre el contenido, algo que siempre sucede en la auténtica poesía, que es «la forma más concentrada de toda expresión verbal» (Pound 2000: 44). Veamos las tres formas en que la dinámica *metáfora-poema* preserva la identidad estética sarrioniana.

1) Cuando Martínez Sarrión desea que en sus poemas se filtre de forma considerable el mundo exterior, los estructura con metáforas cotidianas. Como estas son deudoras de las convenciones sociales y culturales, el autor consigue que la palabra poética ceda cierto protagonismo al mundo al que se refiere. En consecuencia, en los correspondientes textos se produce una mayor transitividad discursiva, toda vez que el lector puede descodificar de forma más cómoda los tropos *cotidianos* que los *poéticos*, pues estos últimos están trufados de un notable hermetismo —solo existen en la imaginación del autor o en la tradición lírica—. No obstante, en estos poemas que pivotan sobre el eje de las metáforas convencionales, Martínez Sarrión tampoco sacrifica la exigencia lingüística (Prieto de Paula 2003: 41). Aunque el albaceteño estructure un poema a partir de la metáfora *cotidiana*, aunque la realidad gane peso, la formulación acusa cierta ambigüedad, porque en el género poético los mensajes están centrados en sí mismos (Jakobson 1981a: 358). En puridad, debido a la tensión lingüística inherente a la poesía, la interpretación no es fácil ni en los textos sarrionianos estructurados por tropos convencionales.

2) Cuando Martínez Sarrión busca que la palabra dependa lo menos posible del mundo exterior, vertebrada sus poemas con metáforas *poéticas*. Algunas de ellas se fundamentan directamente en el conocimiento propio del autor; en consecuencia, el

poema gana en abstracción y sensorialidad. En este último caso es donde se desarrolla con mayor hondura la tesis de Jakobson (1981a: 382-3): la poesía tiene una capacidad plurisignificativa. Pero esta modalidad metafórica puede constituirse a partir de la reelaboración de metáforas gastadas, sean estas de carácter *poético* o *cotidiano*. Aunque en este último caso el poeta amplía la proyección entre los planos, conquistando así una dimensión subjetiva, estamos ante metáforas que, de entrada, no son demasiado difíciles de interpretar, pues beben de las convenciones.

3) Cuando el vate albaceteño desea hallar un equilibrio entre cierta transitividad discursiva y densidad de abstracción —sin renunciar nunca a la autonomía del fenómeno poético—, estructura sus poemas con metáforas de las dos modalidades. Efectivamente, como hemos dicho, las metáforas *cotidianas* le permiten al poeta transmitir en determinados pasajes una mayor «decibilidad» (Prieto de Paula 2003: 50), mientras que las *poéticas* son los pilares en los que mejor se sustenta la abstracción, pues obedecen a la subjetividad creativa. No obstante, la discursividad se quiebra en los poemas escritos en clave de *collage*, que priman el aspecto visual sobre el racional.

Como hemos visto, en la poesía de Sarrión, de un modo u otro, siempre hay una síntesis dialéctica entre la realidad y la palabra creadora, entre el referente extrapoético y el hermetismo, aunque termine prevaleciendo la autonomía de la lírica, pues en este género los códigos rítmico-métrico y retórico desplazan al código lingüístico primario. Lo expresaron magníficamente Morales Barba y Virtanen:

Qué duda cabe que la metáfora que refiere su título comprende un punto de llegada al que el poeta no tiene acceso, quizá porque ese centro es la realidad más acuciante, o bien, el pasado de igual manera inalcanzable, salvo quizá por la palabra, esto es, por el lenguaje. El centro inaccesible, cómo no, puede referirse al momento de la escritura, desde una perspectiva metapoética. Con el poema, con la escritura no se puede acceder a la realidad de una manera plena. (Morales Barba & Virtanen 2015: 82),

Morales Barba y Virtanen aplican esas consideraciones a la poesía juvenil de Sarrión, pero bien pudieran extenderse a toda la trayectoria del autor albaceteño.

5. CONCLUSIONES

En la lírica de Martínez Sarrión, la metáfora no expresa abstracciones de una forma justa y bella, sino que también funciona como un elemento estructurador del poema. En ese sentido, el vate albaceteño utiliza diferentes modos de desarrollo metafórico: *singularidad metafórica*, *pluralidad metafórica*, *metaforización de metáforas* y *revitalización de metáforas* gastadas por el excesivo uso (Cabrería 1975).

En la obra sarrioniana, esos procedimientos estructuradores son apreciables tanto en las metáforas *cotidianas* —aquellas que tienen su base en las convenciones físicas, sociales y culturales— como en las *poéticas* —las que responden a la imaginación del creador— (Lakoff & Johnson 2006).

Si bien la metáfora es una de las piedras angulares de la lírica de Martínez Sarrión, un poema no puede reducirse a un sistema de metáforas o de estrofas (Jakobson 1981b: 123). En la obra del autor de *Ejercicio sobre Rilke*, la metáfora interactúa perfectamente con figuras de dicción como la anáfora, la epífora o la elipsis, y esa sinergia desvela la estructura paralelística del género poético (Jakobson 1981a: 360-1).

Modernidad y tradición son dos polos que se complementan a lo largo de toda la trayectoria de Sarrión, si bien el primero de ellos sobresale en su etapa juvenil y el segundo, en su madurez (Prieto de Paula 2003: 41). Esa identidad estética se refleja claramente mediante los procedimientos de estructuración metafórica. Así, cuando en un mismo texto el poeta emplea metáforas *cotidianas* y *poéticas*, desprende claridad y, a la vez, densidad de abstracción.

No obstante, en la lírica sarrioniana, el total equilibrio entre transitividad discursiva y belleza estética es imposible, porque en la función poética (como demostró el formalismo ruso) la forma prevalece sobre el contenido, es más, lo determina. Uno de los títulos del manchego serviría para reflejar esa idea: *El centro inaccesible*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEBO BELLO, H. (2018a): *La metáfora en la poesía de Antonio Martínez Sarrión*. Tesis doctoral. *Docta Complutense*. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/b499089d-6190-49f0-9ce4-c2bc5185eac8>
- ACEBO BELLO, H. (2018b): “La ambigüedad en la metáfora de Antonio Martínez Sarrión”. *Moenia* 24, 253-81. <https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/5175>
- AMORÓS MOLTÓ, A. (1982): “La retórica del silencio”. *Los Cuadernos del Norte*, III/16, 18-27.
- ARISTÓTELES (2012): *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.
- 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
- CABRERA, V. (1975): *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*. Madrid: Gredos.
- CASTELLET, J. M. (2010): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- DÍAZ, H. (2006): “La perspectiva cognitivista”. En M. Di Stefano (coord.): *Metáforas en movimiento*. Buenos Aires: Biblos, 41-60.
- 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.
- 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>
- GEA, J. C. (1994): “Antonio Martínez Sarrión: guardador, sacerdote, blasfemo”. En A. Martínez Sarrión: *Antología poética*. Albacete: Diputación, 9-62.
- GÓNGORA, L. de (2002): *Poesía*. Madrid: Debolsillo.
- 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. (1981a): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- JAKOBSON, R. (1981b): *Lingüística, poética, tiempo*. Barcelona: Crítica.
- 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, 33-8.
- MANRIQUE, J. (2015): *Coplas a la muerte de su padre*. Barcelona: Castalia.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1981): *El centro inaccesible* Madrid: Hiperión.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1997): *Horizonte desde la rada*. Tarragona: Igitur.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1999): *Cordura*. Barcelona: Tusquets Editores.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (2010): *Muecas del tiempo oscuro y Teatro de operaciones*. Madrid: Bartleby.
- MORALES BARBA, R. & R. VIRTANEN (eds.) (2015): *De tu tierra*. Valencia: Pretextos.
- PAZ, O. (1999): *Obras completas, I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- POLO LÓPEZ, M. (1995): *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- 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: *Última fe*. Madrid: Cátedra, 13-120.
- WHEELWRIGHT, P. (1962): *Metaphor & Reality*. Bloomington: Indiana University Press.